Il ritmo delle melodie gregoriane

Scanned with OKEN Scanner

C.J. Fidelis

IL RITMO DELLE MELODIE GREGORIANE

Parte Ia.

IL RITMO MUSICALE IN GENERE

Cap. I.- Natura del ritmo.-

Art. I. - Del ritmo in genere.-

Definitio nominalis : il termine ritmo vúole dire un flusso, un ondeggiare, un certo movimento; viene dal greco : ῥυθμός, rhitmus in latino. Il verbo greco ῥέω (da ῥεϝω) significa scorro, fluisco, ondeggio, mi muovo.

Definitio realis. Il ritmo è l'ordine del movimento. Questa definizione ci è data da Platone nel libro delle Leggi ("Leges" lib. II. 665. a.) (1)

Spiegazione della definizione di Platone :

a Elemento materiale del ritmo : il movimento.

Qualunque movimento fisico può essere materia del ritmo; cioè può venire ordinato, purchè sia sottomesso a una intelligenza e a una volontà. Così, tanto il movimento locale (cambiamento di luogo), quanto il movimento qualitativo (vale a dire la modificazione di quei modi di essere che la filosofia scolastica chiama "qualità"), che il movimento quantitativo (aumento o diminuzione di quantità) possono essere sottomessi a un ritmo. Di solito però, sono considerati i soli movi-

(1) Cf. Platonis opera, graece et latine, ex recentione c4. Schneideri. Parigi 1862. vol. 2. pag.291

Scanned with OKEN Scanner

menti che permettono all'uomo di attuare un'opera d'arte : Siano movimenti di suoni (musica, poesia, eloquenza) oppure movimenti delle braccia e del corpo (danza).

Si sa che cosa è il movimento in se stesso : il passaggio da un punto all'altro, da un termine a un altro, da uno stato a uno stato nuovo. Bisogna rendersi conto bene che esiste una distinzione reale tra il mobile (la cosa in moto) e il movimento stesso. Per alcuni, il movimento consisterebbe soltanto nella successione delle posizioni diverse del mobile. Per es. il "motus localis" consisterebbe nell'essere prima del chilometro 6, poi al Km. 7, poi 8 ecc.; il "motus alterationis", consisterebbe, per l'acqua che si riscalda, nel fatto di stare al grado 40, poi 41, 42, ecc., senza tener conto del passaggio da un grado al grado superiore. Ma questa successione discontinua di posizioni, o di stati, è il risultato del movimento, più che il movimento stesso. La definizione filosofica del movimento ne dice de' più "motus est actus entis in potentia prout in potentia". Nel momento in cui il mobile passa dalla "potentia" all'"actus" rimane in "potentia". In altre parole, finchè il mobile è in moto, gli stati per cui passa, i punti intermedi che percorre, sono insieme "terminus ad quem" e "terminus a quo".

In ogni momento del suo "diventare" il mobile gode una doppia relazione; - riguardo al percorso già compiuto, il soggetto in moto è in relazione di "actus ad potentiam", e il movimento può essere considerato come "actus entis"; - riguardo al nuovo passo da fare, il soggetto è in rapporto di "potentia ad actum", e il movimento è allora un "ens in potentia". Il mobile è provvisto nello stesso momento di due carat-

considerati, nel medesimo tempo, come termini "ad quem" e insieme "termini a quo". Quando invece per l'intervento del principio dinamico, i singoli movimenti vengono ordinati, cioè messi fra loro nella relazione di arsis a thesis, i diversi termini intermedi non sono più insieme "termini ad quem" e "termini a quo", ma, o l'uno, o l'altro. Così per l'opera della relazione cinetica arsis - thesis, due porzioni più o meno larghe di movimenti elementari successivi formano un solo ritmo, cioè un movimento ordinato e unico, poichè queste due porzioni stanno tra loro come le due parti incompleto, ma adeguate di una cosa unica: lo slancio chiama necessariamente un appoggio e un riposo come complemento suo.

Questa sintesi di movimenti parziali in un movimento superiore, per intervento del legame che è il rapporto arsis - thesis, si presenta filosoficamente come il concetto più elevato, più formale della natura del ritmo in genere, e si può definire : una ordinanza cinetica del movimento, la quale ha dei movimenti per materia ordinabile, e un movimento per principio ordinatore. Sono quindi giustamente chiamate arti del moto le arti di cui la forma è il ritmo: tanto la loro materia che la loro forma sono di natura cinetica, cioè appartengono ai fenomeni del movimento.

Mentre il termine "metrica" abbraccia tutto ciò che è misura e dipende dall'ordine statico, il termine "ritmica" racchiude tutto quel che rileva dall'ordinanza cinetica del movimento.

Scanned with OKEN Scanner

suono anche sull'organo; quindi intensità invariabile da nota a nota; e cerco di dare una durata perfettamente uguale. Però c'è ritmo.

Se il ritmo si confonde col succedersi di tempi forti e deboli, come spiegare che mancante l'intensità in una serie di suoni, però non manchi il ritmo ? - Mai effetto e causa sono la medesima cosa; se anche la causa del ritmo fosse l'intensità, ci sarebbe ancora distinzione tra ordine ritmico e ordine intensivo !

Ora bisogna dire che l'intensità non è la "causa efficiens", nè il costitutivo formale del ritmo, nè la quantità, nè la melodia: altrimenti si dovrebbe dire che uno stesso effetto viene prodotto da cause diverse. In sana filosofia, ripugna.

Il costitutivo formale del ritmo è un rapporto specifico, concormitante ai rapporti di forte a debole, breve e lungo, acuto e basso; rapporto fondato, appoggiato su questi, ma distinto : il fenomeno ritmico appartiene all'ordine cinetico, e non a qualcuno dei tre ordini quantitativo, intensivo, melodico, e neanche all'ordine fonetico.....

In ciascuna delle tre serie di suoni si è verificato tra un suono e il suono successivo il rapporto lancio a riposo; atto imperfetto, cominciato a atto perfetto, compiuto; tendenza, appello a soddisfazione; inizio di un movimento a fine di questo movimento.

D'ora innanzi chiameremo "arsis" la prima fase del ritmo, il "terminus a quo", e "thesis" la seconda fase, il "terminus ad quem".

Se il ritmo è costituito da una relazione, e se la relazione è l'essere, il predicamento meno materiale -In Dio vi sono Relazioni.....! - si vede perchè parlando del bello musicale, e del ritmo si può dire che è cosa immaterìale, quasi spirituale.

Scanned with OKEN Scanner

Una questione di pura filosofia s'innesta per questa dottrina del ritmo; il ritmo risulta da una relazione; ora l'intelletto solo percepisce le relazioni; quindi la percezione della forma della musica sarebbe di ordine intellettuale o non sensibile ?

Gli animali percepiscono il ritmo ?

(Sulla filosofia del ritmo, Cf. Revue Grégorienne. Gli articoli di D. Frénaud, anno 1935, 1936, 1937).

§ 2. Divisione.

Il ritmo musicale si divide in ritmo libero, e ritmo non libero.

a. Il ritmo non libero (detto anche misurato) è quello della musica figurata, classica e moderna. Manca la libertà nel ritmo quando gli elementi del movimento sono raggruppati sempre o quasi sempre della stessa maniera; o più semplicemente, quando la misura è uniforme per tutto il pezzo. Il fatto che le divisioni minime introdotte nel pezzo della sbarra di misura sono tutte di lunghezza e durata ùguale dà ai movimenti una regolarità quasi pendolare: tipo, la marcia di una compagnia di soldati, o il ritmo di un cuore che batte normalmente.

La simmetria rigorosa viene ancora sottolineata dall'abitudine quasi meccanica di appoggiare fortemente il primo tempo della battuta. Spetta al compositore di rompere la monotonia, variando la disposizione, il valore, il numero delle note brevi e delle note lunghe nell'intorno della battuta (arte della metrica) di variare il posto dell'arsis o della thesis per mezzo della sincope; ecc...

b. Il ritmo libero è quello della musica greca, del canto gregoriano, e della poliformia classica. E'

be il ritmo !

Tale definizione è incompleta, quindi insufficiente.

Risulta meno infelice la definizione seguente : " Il ritmo è l'ordine o la proporzione nello spazio o nel tempo. Il ritmo musicale consiste essenzialmente nella successione di due tempi ineguali, il 1° leggero, il 2° appoggiato."

Però rimane sempre il pericolo di tradurre leggero = debole, e appoggiato = forte.

Da respingere le definizioni che confondono ritmo e misura, o ancora che fanno consistere il ritmo nella sola successione o avvicinamento di misure eguali o ineguali.

Corollario. Da quanto si è detto fin qui, risulta la necessità dello studio del ritmo gregoriano. Non basta conoscere il nome delle note e dei gruppi di note; non basta saper intonare gli intervalli più difficili con voce ben impostata; bisogna inoltre ordinare nel modo più perfetto possibile, tutto il movimento musicale. L'importanza dello studio del ritmo gregoriano viene messa in rilievo da un fatto storico, cioè dalla decadenza del canto gregoriano. Se questo canto che ebbe tanta fortuna fino al sec. IX, X, fu poi più o meno sprezzato, è perchè tale musica aveva perduto un elemento essenziale : il suo ritmo. L'abbandono progressivo della vita liturgica, la corruzione dei codici per gli errori e le sviste dei copisti, l'entusiasmo esclusivo per l'"arte nuova", le teorie (false) dei falsi reformatori, non sono le sole cause della rovina del canto gregoriano; c'è anche la mancanza di precisione tanto nell'insegnamento del ritmo che nella sua notazione o rappresentazione grafica.

Scanned with OKEN Scanner

stenza della misura, aggregato di un numero preciso di tempi primi.

Rende anche possibile l'organizzazione interna della misura : le note sono più o meno lunghe, per rapporto al tempo primo.

In tutte le musiche, esiste il tempo primo. E in tutte le musiche gode la proprietà dell'invariabilità; secondo le musiche, poi, gli si riconosce la qualità della divisibilità, o dell'indivisibilità.

a L'Invariabilità è la qualità essenziale, la proprietà del tempo primo. Appartiene alla natura della misura, specialmente dell'unità di misura, alla misura - tipo di non variare. Il tempo- primo essendo l'unità di misura, non può cambiare a piacere durante un pezzo. L'indice metronomico, che esprime meccanicamente la durata del tempo primo, non si tocca ogni battura !

La seconda qualità del tempo primo è secondo le b musiche : la divisibilità, o l'indivisibilità.

Nella musica figurata, il tempo primo è divisibile, cioè ammette valori inferiori a se stesso. Nella musica strumentale più moderna la divisibilità va sino alla polverizzazione.

Nella musica antica, greca e gregoriana, il tempo primo è indivisibile : è la durata minima che non ammette valori inferiori a se.

Scegliendo la croma come tempo primo, non ci saranno mai biscrome nè per l'occhio nella trascrizione in notazione moderna, nè per l'orecchio nell'esecuzione pratica.

Tra due o tre note semplici che si seguono non si sentirà una differenza apprezzabile di durata.

mann).

§. 3. - Il tempo composto.

Il tempo composto è l'aggregato di 2 o 3 tempi semplici, analogo alla misura moderna.

In questa porzione del movimento musicale, le 2 fasi del ritmo, quando ci sono, non sono mai nel dovuto rapporto arsis thesis; quindi il tempo composto non è ritmato: l'ultima nota non è mai tetica e difatti non ha mai l'appoggio. Usare la parola ritmo per tempo composto è abusivo e porta confusione; meglio parlare di misura.

Il tempo composto binario consta di 2 tempi semplici; il tempo composto ternario consta di 3 tempi semplici. I gruppi di più di 3 tempi sono sempre riducibili a conbinazioni binarie e ternarie.

La possibilità di ridurre gli aggregati ritmici più complessivi a componenti binari e ternari è dimostrata scientificamente dalla psicologia esperimentale. (cf. Nombre mus. I Introduzione p. 8) ed è confirmata dalla pratica di quelli che insegnano la metodica.

Il tempo composto binario ha due forme :

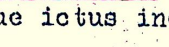
forma distinta : due tempi semplici e due ictus individuali a e = ♩ ♩

forma contratta : due tempi semplici e un ictus individuale a = 𝅗𝅥.

Il tempo composto ternario ha tre forme :

forma distinta : tre tempi semplici e tre ictus individuali a e i = ♩ ♩ ♩

forma contratta: tre tempi semplici e un icta individuale

forma mista : tre tempi semplici e due ictus individuali 

La durata del tempo composto binario non deve, in regola, oltrepassare due tempi primi; la durata del tempo composto ternario non deve esser ridotta a meno di tre tempi primi; nella pratica, bisogna badare in modo specialissimo a non trattare i tempi composti ternari come terzine.

La durata del tempo composto, come quella del tempo semplice potrà, nel corso della frase melodica, essere alquanto condensata o allargata, ma non deve uscirne confusione tra il ternario e il binario.

Il tempo composto rappresenta nel ritmo, una sola delle due fasi; e per questo si può dire che fa un solo tempo ritmico.

La divisione e suddivisione della melodia in tempi composti si rende manifesta dall'episema verticale, che, in un senso, fa le veci della sbarra di misura. L'episema è segno dell'ictus ritmico: un tempo composto può aver uno, due o tre ictus individuali, secondo che si presenta in forma distinta, mista o contratta; non avrà mai che un solo ictus ritmico, e sempre sulla prima nota.

Sui rapporti tra neumi e ritmo, tra neumi e tempo, tra tempo composto, o misura, e ritmo, vedasi più sotto: art. 4.

Da notare che i diversi sistemi ritmici differiscono tra loro sopratutto dal concetto diverso

che danno del tempo primo e del tempo composto (cf. teoria superiore)

Art. 2. - L'ictus ritmico.

§. 1. - Nozione dell'ictus ritmico.

Il nome di "ictus" dato a un fatto ritmico è tanto infelice quanto suggerisce l'idea d'intensità forte, di colpo di voce sula nota ictica. Spesso la confusione che questo termine fa nascere, conduce all'uso della parola "accento" come sinonimo della parola "ictus". E' una confusione perchè l'ictus-accento, appartiene all'ordine dell'intensità, mentre l'ictus ritmico appartiene, per sè, all'ordine del movimento.

Il termine "ictus" è quindi, felicemente sostituito dalla parola "appoggio", o "tocco" ritmico. Rimane però in uso perchè adoperato dai teorici antichi.

La parola "ictus" si prende qualche volta nel senso di "episema"; cioè invece di riferirsi al significato, si riferisce al segno, alla stanghetta messa sotto la nota ictica.

Natura dell'ictus.- L'ictus ha un valore doppio :

a Valore metrico: l'ictus segna la prima nota dei tempi composti; coincide sempre, e solo col primo tempo di ciò che nel canto gregoriano equivale alla misura della musica figurata. Quindi il posto del-

l'ictus determina le suddivisioni binarie e ternarie.

Valore ritmico: "La caratteristica dell'ictus ritmico è di trovarsi sempre al punto di arrivo, di appoggio, di riposo, del ritmo elementare".

I tocchi ritmici sono i tempi portatori del ritmo in questo senso che fuori dell'ictus non c'è mai thesis; l'ictus porta il movimento ritmico, come i pilastri portano gli archi di un ponte. Coll'ictus, e solo con esso, comincia la fase tetica del ritmo : il ritmo é incompleto, non progredisce se non trova questi punti di appoggio, e di riposo definitivo o provvisorio.

Però, se ogni thesis viene sull'ictus, non ogni ictus viene in thesis.

Se all'arsis conviene l'intensità forte, alla thesis l'intensità debole, però non mancano esempi di thesis forti. Le sfumature dinamiche non si ristringono una sola nota, ma si estendono al tempo composto intero, anzi all'inciso o a tutta la frase.

Rapporti dell'ictus colla quantità.

L'ictus ritmico, per sè, non è nè lungo, nè breve: non è un indice quantitativo, ma cinetico. Però, tra due quantità, l'una breve, l'altra lunga, la preferenza dell'appoggio ritmico sarà per la quantità lunga, perchè normalmente l'inizio della quantità lunga coincide coll'inizio della misura; anzi in ritmica gregoriana non si ammette la sincope, quindi mai l'ictus ritmico sta su una nota breve se la nota che segue o che precede è lunga.

Altra ragione di questa preferenza sarebbe l'affinità tra ictus e thesis (nell'analisi per ritmi elementari, ogni ictus è tetico); ora la thesis ha preferenza per la lunghezza, e si fa sentire di più col rallentare, quindi l'ictus che coincide colla thesis, coincide anche colla quantità lunga.

Rapporti dell'ictus coll'accento tonico latino.

Bisogna precisare che l'ictus qui, non è preso nello stesso senso come in poesia tonica post-classica; parliamo d'ictus ritmico, non d'ictus metrico.

L'ictus ritmico e l'accento tonico sono cose distinte, e non combaciano necessariamente. L'ictus si riferisce al ritmo della parola, l'accento all'acutà e all'intensità. Se si prende una parola isolata di due sillabe: Deus, essa può e, secondo i teorici antichi, deve essere considerata come un ritmo cioè ci troviamo una arsis seguita di una thesis. Com'è naturale, la thesis coincide colla sillaba finale (debole perchè atona, lunga perchè finale). Ora, l'ictus ritmico, segna ogni thesis, quindi nella parola ritmata, l'appoggio ritmico (non intensivo!) coincide con la sillaba finale : Deus : e non Deus

La sillaba accentata della parola spondaica isolata è priva di appoggio ritmico, quindi l'episema verticale, segno dell'ictus, e della thesis del ritmo elementare, non viene confuso coll'accento acuto messo sulla sillaba tonica: due segni diversi sono superflui per un significato unico !

Rapporti dell'ictus colle fasi del ritmo: ictus tetico, ictus arsico.

Nel movimento, locale o altro, un termine intermedio può essere considerato sia come "terminus ad quem" sia come "terminus a quo". Così l'appoggio del piede nel camminare, è tanto la fine di un passo quanto l'inizio del passo seguente.

Un altro paragone al riguardo sarebbe quello di un cavallo messo al galoppo. Finchè lo si eccita per raggiungere al più presto la meta, corre per balzi successivi; quando tocca terra l'appoggio è insieme fine di un balzo e inizio del balzo seguente, ictus tetico (terminus ad quem) e ictus arsico (terminus a quo). Però si può dire che il galoppo, i balzi non hanno lo stesso carattere prima e dopo la meta: il cavallo non si ferma di colpo sulla linea della meta, corre ancora per un pezzo; ma la tendenza, l'intenzione è cambiata: prima della meta, faceva sforzo per arrivare, si slanciava, il pensiero del cavaliere era di camminare bene; passata la meta, non c'è più slancio, o piuttosto si tratta di perdere poco a poco lo slancio acquistato; il proposito del cavaliere è di frenarsi e di riposarsi. Prima della meta i balzi e quindi gli ictus sono di carattere arsico, dopo la meta, i balzi e gli ictus sono di carattere tetico.

Nel movimento musicale: certi ictus appartengono alla fase arsica, altri alla fase tetica del ritmo.

Nel ritmo elementare, l'ictus è sempre e soltanto tetico.

Nel ritmo semplice, quando abbraccia due ictus, il 1° è arsico, il 2° tetico.

Nel ritmo composto per fusione tutti gli ictus della fase arsica, sono di carattere arsico, tutti

gli ictus della fase tetica sono di carattere tetico.

Rapporto tra l'ictus e l'intensità. Data la natura cinetica dell'ictus ritmico, non ha, per sè, nulla da vedere coll'intensità. L'ictus non è nè forte nè debole; può essere l'uno e l'altro.

In quanto segna la prima nota del tempo composto, l'ictus non esige alcun colpo di voce; in gregoriano, e nemmeno in canto figurato, il primo tempo della battuta deve esser forte, sempre e ugualmente. Al punto di vista metrico (cioè della misura) l'ictus è indifferente all'intensità, poichè l'ordine metrico (rapporti di lunghe a brevi), non è nè identico nè collegato in modo assoluto all'ordine dinamico (rapporti di forti a deboli.)

Al punto di vista ritmico, l'ictus può essere o forte o debole, perchè può essere o arsico o tetico.

Ora l'arsis, di regola è forte; ma può esser anche debole; la thesis, di solito, è debole, ma ci sono anche thesis forti: il ritmo gregoriano non è fondato sull'intensità.

Segno adoperato per indicare l'appoggio ritmico.

In musica moderna il segno adoperato per distinguere le misure, è la stanghetta verticale che seziona il sistema; in notazione gregoriana, le sbarre, grande, media, minima, non hanno un significato metrico (non è sbarra di misura) ma ritmico (indica il fraseggio, la gerarchia delle parti della sintesi ritmica).

Il segno adesso usato a indicare insieme la prima

nota di un tempo composto, e il posto esatto sia di una thesis sia di un'arsis ritmica, è una trattina verticale messa sotto la nota, o qualche volta sopra, e si chiama "episema verticale". Questo segno esiste nei codici antichi ma non con il significato preciso attuale ; aveva anticamente un valore di prolungamento come l'episema orizzontale.

Altri segni furono adoperati dai moderni prima di questo. Il Lhoumeau faceva la suddivisione binaria e ternaria mediante crocette messe sopra le note + . Il Mocquereau cominciò prima coi puntini, uno per la thesis, due per l'arsis (Timbres grégoriens 1897). Poi adoperò la stanghetta verticale, attaccata alla nota. La staccò poi com'è adesso, purchè non venga modificata la forma della nota.

Esecuzione dell'ictus ritmico.

L'ictus è segno della divisione del movimento. Questa divisione e (suddivisione) rimane sopratutto un fatto psicologico, e non perde nulla, per non essere altro.

L'ictus non è una qualità fisica del suono e non richiede sempre di esser reso percettibile mediante una modificazione fisica del suono.

L'ictus nel senso di "episema verticale" non è meno utile della sbarra di misura nella musica figurata: tale sbarra di misura però non si eseguisce!

L'ictus in quanto èl'indice del primo tempo della misura, si traduce o no con un impulso intensivo sul tempo ictico: il principio del primo tempo forte, non esiste in ritmo gregoriano. Non basterebbe fare un accento forte di 2 in 2, o di 3 in 3 note per ot-

Scanned with OKEN Scanner

tenere l'aggruppamento in misure. Il legato è il mezzo più perfetto per tradurre la volontà di unire in un solo gruppo, le 2 o 3 note del tempo composto. (Cf. Nombre Musical. I. pag. 417).

Coll'ictus arsico s'inizia lo slancio, il crescendo e l'accelerato. Coll'ictus tetico s'inizia la fase di riposo, diminuendo, ritardando.

§. 2. Posto dell'ictus ritmico. ved. Grammatica Ferretti - 8 regole.

Art. 3. La sintesi ritmica : i diversi piedi ritmici.

§. 1. Il piede o ritmo. La chironomia

L'analisi per tempi composti è insufficiente : i tempi composti non bastano nè a spiegare l'ordine del movimento, nè a crearlo. Accontentarsi di "battere" i tempo composti conduce una esecuzione fredda, senza vita, e porta presto al martellamento. Balbettare o compitare, non è ancora parlare nè leggere. Contare il tempo non è cantare. Lo studio del ritmo non si limita allo studio della misura. L'analisi per tempi composti si fa in vista della sintesi ritmica.

La sintesi ritmica risulta dalla relazione arsis thesis, messa tra gli elementi del movimento musicale, frammentati in tempi semplici e composti. Le fasi slancio, riposo, si completano l'una l'altra e sono le due parti di una cosa, un ritmo, o movimento ordinato. (così nell'ordine fisico le due fasi della corrente elettrico si uniscono in una forza unica).

L'insieme delle note messe in rapporto di arsis e

arsis+th = piede ritmico.

thesis, si chiama ritmo o piede ritmico.

Il termine piede (πους) si spiega dall'uso antico di regolare il movimento ritmico col piede "oppure per similitudine coi movimenti della danza e del semplice camminare dell'uomo".

Il piede ritmico non si confonde col piede metrico. Il piede metrico comincia o coll'arsis o colla thesis. Il piede ritmico comincia sempre con l'arsis (espressa o sottintesa). Quindi piede metrico e piede ritmico non combaciano sempre. Il piede giambico, per esempio, è costituito da una breve seguita da una lunga, cioè da un'arsis seguita di una thesis: fa un ritmo.

Il trocaico invece è una lunga seguita da una breve, quindi thesis seguita di arsis; fa un piede metrico, non un piede ritmico. C'è distinzione tra ritmo e metro (cf. Teoria superiore). Però la parola tradizionale "Piede" convieno a l'una e l'altra sintesi in senso analogo. In poesia, il piede metrico sta a cavallo su due parole, al meno, in regola.

Nella musica il piede ritmico sta a cavallo su due tempi composti o misure. (sui rapporti tra ritmo e misura, ved. più sotto).

Chironomia è la parola, derivata dal greco, che significa la legge e l'arte del gesto. Il piede non era solo a regolare il movimento : si usava e si usa oggi quasi solo, il gesto della mano.

La chironomia esprime plasticamente nello spazio l'ordinanza del movimento e del tempo. I gesti chironomici elementari si riducono a 2 : una elevazione della mano per l'arsis, e una depositazione per

la thesis. La combinazione dei due gesti deve farsi orizzontalmente così (~ e non verticalmente. La chironomia deve manifestare all'occhio e all'intelligenza le diverse curve ritmiche, simili all'ondeggiare diverso del mare, ora calmo e appena ondulato, ora mosso e biancheggiante di cavalloni.

A ogni specie di analisi metrica e ritmica, corrisponde una chironomia o scansione adatta (cf. Grammatica p. 59).

§. 2. - Il piede o ritmo semplice.

Il piede o ritmo semplice consta di una sola ársis o di una sola thesis.

Secondo l'estensione dell'arsis e della thesis il piede semplice si divide in due specie :

1. Il Piede elementare o piede semplice a tempi semplici, ha un solo tempo semplice all'arsis e un solo tempo semplice alla thesis.
(v. figura N. 1)

E' la sintesi ritmica più ridotta, l'organismo meno complessivo, quasi cellula ritmica.

Questo piede non è conclusivo, perchè la thesis è troppo breve; quindi non può trovarsi alla fine del pezzo, e non è mai solo a costituire l'edifizio ritmico. S'incontra più facilmente nelle melodie in stile sillabico, specialmente con parole a cadenza spondaica. In questo ritmo l'ictus è sempre e soltanto tetico, e viene sulla sillaba finale della parola; la sillaba accentata fa un'arsis inpria.

La chironomia propria di questo ritmo è la chironomia ondulante.

(v. figura N. 2)

Nel primo esempio, abbiamo tre piedi elementari; l'ultimo piede ha una thesis di due tempi semplici quindi non è più ritmo elementare.

Nel secondo esempio, i due primi piedi sono elementari; nel terzo esempio, i tre primi.

2. Il piede semplice non elementare, o piede semplice sviluppato, o piede semplice a tempi composti, ha un tempo composto, binario o ternario alla thesis, o all'arsis o a tutti e due.

La sintesi è più larga giacchè può abbracciare uno o due tempi composti: si rimane però nel ritmo semplice poichè si ha un'arsis di un solo tempo ritmico, seguita di una thesis parimenti di un tempo ritmico.

Secondo che si sviluppano, o l'arsis o la thesis, o tutt'e due, gli schemi ritmici possibili sono 8; il più piccolo consta di 3 tempi semplici; il più grande ne ha 6.

arsis di un tempo semplice thesis di un tempo composto:
(v. figura N. 3).

Arsis di un tempo composto, thesis di un tempo composto:
(v. figura N. 4)

Arsis di un tempo composto, thesis di un tempo composto:
(v. figura N. 5).

Di più, in ogni schema c'è varietà secondo la forma, distinta, contratta o mista, sotto la quale si presenta il tempo composto.

Così nell'ultimo schema si annoverano 9 figure diverse:
(v. figura N. 6).

La chironomia rappresentativa del piede semplice sviluppato, è la chironomia ondulante, quando non c'è un tempo composto all'arsis, ma soltanto una parte di tempo composto. Esempio:
(v. figura N. 7).

Quando invece l'arsis abbraccia un tempo composto intero, il gesto dell'elevazione è un pò modificato e la chironomia viene chiamata "a arsis ricurva". Esempio :
(v. figura N. 8).

§ 3. Il piede o ritmo composto.

Definizione. Un ritmo o piede è composto quando ha più di un'arsis e di una thesis, cioè quando consta di più di due tempi ritmici.

Il ritmo composto è specifico dell'inciso, anzi può chiamarsi ritmo-inciso.

Il ritmo composto si presente sotto due forme :

1. forma giustaposta.
2. forma fusa

1. Il ritmo composto per giustaposizione, risulta all'avvicinamento e collegamento di due o più ritmi elementari o semplici in un inciso. Ogni piede elemontaro o semplice conserva la sua arsis e la sua thesis.

I ritmi semplici giustapostì possono essere simili
(v. figura N. 9)
o dissimili
(v. figura N. 10).

possono avere tutte thesis femminili :
(v. figura N. 11).
o tutte thesis maschili :
(v. figura N. 12).
o alcune femminili le altre maschili.
(v. figura N. 13)

In tale ritmo composto l'unità tra i ritmi semplici risulta :

1° dal legame melodico: nell'inciso i suoni successivi si chiamano l'uno l'altro; non si può fermare in mezzo all'inciso senza dare l'impressione di una linea rotta.....

2° dal legame intensivo : lo scendere dal forte al mezzo forte e al piano o a rovescio, costituisce un movimento dinamico che fonde insieme e fa partecipare ad una stessa vita, le diverse entità ritmiche dell'inciso e della frase. Questo potere di unificazione dell'intensità si manifesta nella più piccola antifona come nel più lungo periodo.

3° dal testo letterario: una stessa parola vuol rimanere indivisa, altrimenti svanisce il senso. La connessione logica tra le parole deve esser rispettata, pena la confusione !

Esempi :
(v. figura N. 14).

2. Il ritmo composto per fusione risulta dallo sviluppo dell'arsis, o della thesis o di tutte due. Si dice piede o ritmo fuso, contratto, perchè c'è fusione su uno stesso ictus di due ritmi elementari o semplici. Quando nel ritmo fuso, due arsis si seguono immediatamente avviene che il punto di arrivo del primo ritmo, elementare o semplice, è considerato come punto di partenza del secondo ritmo,

prescindendo dal carattere tetico che avrebbe nel ritmo elementare e semplice.

Nel ritmo fuso i piedi semplici perdono la loro individualità ritmica, la loro vita personale.

La differenza tra ritmo giustaposto e ritmo fuso consiste in questo che la sintesi composta 1° forma, rispetta i singoli ritmi elementari e semplici, mentre la sintesi composta 2° forma, fa scomparire del tutto, l'organizzazione in ritmi elementari o semplici: la chironomia del ritmo giustaposto è quella del ritmo elementare o semplice; la chironomia del ritmo fuso, è speciale e si chiama chironomia contratta (v. figura questa rappresenta la fusione delle arsis mediante un riccio intorno alle note d'ictus arsico, e il concatenamento delle thesis mediante una linea discendente leggermente sollevata prima delle note d'ictus tetico.

Il più piccolo ritmo composto per fusione consta di quattro tempi semplici, distribuiti in 3 tempi ritmici.
(v. figura N. 15).

Il gruppo B relativamente allo slancio che precede è un arrivo che ha l'appoggio o tocco tetico; ma relativamente a ciò che segue esso è il punto di partenza di un nuovo slancio che conduce ad una nuova thesis C ; riposo definitivo del piccolo inciso.
Il tocco centrale B è dunque, secondo il punto di vista in cui ci poniamo, sia il "terminus ad quem" di un ritmo semplice, sia il "terminus a quo" di un altro; ossia è thesis relativamente a ciò che precede, e arsis relativamente a ciò che segue, come una colonna centrale che sostiene due archi.

Quando si hanno diversi tempi composti, il 1° di es-

si ordinariamente funge da arsis, e l'ultimo da thesis; ma i gruppi centrali possono essere arsis o thesis secondo il caso e la melodia.

Con una serie di 3 tempi composti, possiamo formare 2 schemi di ritmo fuso.
(v. figura N. 16).

N.B. Con la stessa serie, si può formare un ritmo giustaposto nel quale la prima arsis sarebbe sottintesa (cf. N. Mus. I. p. 83).
(v. figura N. 17).

Il numero dei tempi composti che possono formare un ritmo contratto non è limitato teoricamente. Si trovano delle grandi sintesi di 6,7,8...tempi composti. Aristòsseno di Taranta (IV sec. a. C.) ammetteva una sintesi ritmica di 25 unità o tempi semplici!

La varietà tra i ritmi fusi è data non solo dal numero diverso dei tempi composti che entrano così in composizione, ma anche dalla diversa quantità e forma di questi.

Possiamo avere, per es., tempi composti binari, distinti, all'arsis, e tempi composti ternari, distinti, misti o contratti alla thesis.
(v. figura N. 18)

Un'altra fonte di varietà risulta dalla possibilità di ritrovare le diverse proporzioni simmetriche o dissimetriche (aequa, dupla, tripla, sesquialtera, ecc...) tra il numero delle arsis, e delle thesis contratte. Il Mocquereau accenna soltanto a questo aspetto della questione ritmica. Sembra che tutti i ritmi liberi non siano sottomessi a queste proporzioni matematiche.

(v. figura N. 19).

Art. 4. I coefficienti del ritmo.

L'ordinanza del movimento, il ritmo, è distinto, dai 4 ordini - Melodico, intensivo, fonetico, quantitativo - che costituiscono la successione sonora. Per questo non s'intende dire che il ritmo sia senza rapporto con questi ordini: è distinto, non indipendente. Il ritmo è una forma, (come l'anima è "forma" del corpo); non esiste senza la materia che deve perfezionare, cioè senza un movimento, o melodico, o intensivo, o quantitativo. (1). Il ritmo è una forma perchè è una ordinazione, una sintesi, la negazione della divisione tra 2 e più parti del movimento : in quanto è l'unità messa nella molteplicità, il ritmo é la risultanza di una relazione.

Difatti l'effetto ritmico, il ritmo, è costituito dalla relazione arsis-thesis. Ma questa relazione, come le altre, ha un fondamento: lo chiamiamo, coefficiente o anche sostratto del ritmo.

Il ritmo è intensivo, melodico, quantitativo, secondo che il suo coefficiento, o fondamento principale è l'ordine intensivo, ecc.... Dalla percezione sensibile di queste determinazioni qualitative e quantitative del suono, risulta (non per tutti allo stesso grado) la percezione intellettuale del ritmo, come dal vedere la disposizione, il numero, le dimensioni delle colonne, si può aver o no, il senso della pro-

---

(1) Per ragioni di brevità e di chiarezza non parleremo dell'ordine fonetico come materia "ritmisabile"

porzione e della bellezza di una colonnata.

I coefficienti del ritmo gregoriano sono la quantità, e la melodia, non l'intensità.

§ 1. Ritmo e intensità.

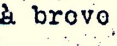
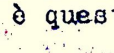
1. Il sostratto del ritmo gregoriano non è l'intensità : la sintesi ritmica primaria, non è un motivo di 2 o 3 tempi, l'uno forte, gli altri deboli. L'idea di un tempo forte nella misura gregoriana binaria, o ternaria, è un concetto aprioristico, negato dai fatti.

Il valore di questa affermazione si dimostra scientificamente, dallo studio della paleografia e dei teorici antichi, e esteticamente, dalla conoscenza dei principi di composizione gregoriana e dalla pratica degli esecutori e direttori dotati di vera sensibilità artistica.

Lasciando i due primi argomenti, che escono dal quadro del nostro studio, diamo un brevissimo schizzo sui due ultimi.

I compositori moderni cercano di far coincidere il più possibile l'accento della parola, col 1° tempo della battuta perchè, a torto o a ragione, questo 1° tempo è considerato come tempo forte.

I compositori gregoriani non cercano di far coincidere l'accento della parola latina colla 1° nota del tempo composto, perchè non riguardano questa la. nota come più intensa.

Si riconosce il 1° tempo della misura, tanto moderna che gregoriana, alla sua lungherra; la "misura" normale di una quantità lunga seguita da una quantità breve è questa :  e non 

Sostenere che la la. nota del tempo composto gregoriano è forte, viene a dire che l'accento latino, non solo coincide normalmente con questa nota, ma che è lungo, dovendo combaciare normalmente colla nota lunga della misura. Fu così all'epoca tardiva delle composizioni musicali su testo latino, nel tempo della polifonia classica. Ma quando furono composte le melodie gregoriane, l'accento latino era prevalentemente breve, lo dimostra sopratutto l'uso dei compositori antichi i quali tra 2 quantità, una breve, l'altra lunga, scelgono più volentieri per la sillaba accentata, la quantità breve.

per es.: ex à - di - pe

Int. Cibavit

e non : ex à - di -pe

(Sulla brevità dell'accento latino post-classico, cf. l'Estetica di Ferretti e il Nombre musical di Mocquereau).

Se l'accento breve e moderatamente intensivo, se non ha posto fisso sulla la. nota del tempo composto, è segno che questa la. nota non ha per sè, diritto speciale all'intensità forte.

Al punto di vista artistico, la teoria del 1° tempo forte non viene applicata che per certe musiche e soltanto da certi musicisti.

"Oggi è molto in voga il principio che il primo tempo della battuta o misura, è forte. Questo principio è falso e letale per una esecuzione corretta, superiore, fine, elevata e dignitosa della musica.

Esso non si può applicare all'arte classica. E' proprio della danza, e quale danza ! e della marcia. E' proprio anche di tutta la musichetta moderna. Applicandolo alla musica classica o almeno seria, si ottiene una esecuzione materiale, banale e scialba, propria dei piccoli direttori, sprovvisti di sensibilità artistica. Con quel principio s'è confuso il ritmo e la battuta o misura, ch'è ben altra cosa ; rendendo forte il 1° tempo di ciascuna misura, si ha la metrica, ma non il ritmo. Localizzando la forza alla thesis, noi spezzettiamo il ritmo in tante parti autonome, che non vivono la vita del tutto. La verità è che l'intensità appartiene al grande ritmo, e non alle singole parti di esso. L'intensità si diffonde e si distribuisce a tutte le parti del ritmo, senza dimora fissa. La sua distribuzione dipende dall'artista che crea la melodia, dipende anche dal movimento melodico. In una progressione melodica ascendente, noi abbiamo il crescendo dinamico; in una progressione melodica discendente, abbiamo il diminuendo. Ed è sempre il ritmo che regola ed ordina, coordina e subordina tutte le sfumature d'intensità di una frase."

2. Nell'ordine naturale delle cose, l'intensità sta colla sintesi ritmica, piccola o grande, nel rapporto seguente: la thesis, fine del movimento sonoro, vuole essere debole; invece allo slancio e sforzo dell'arsis corrisponde la forza dinamica.

Però, la distinzione tra ritmo e intensità, anzi l'indipendenza del ritmo gregoriano riguardo all'intensità fa si che la forza si può distribuire in qualsiasi parte del piede e del ritmo; le sfumature dinamiche forti possono anche essere in thesis, le sfumature deboli, anche in arsis; ciò dipende

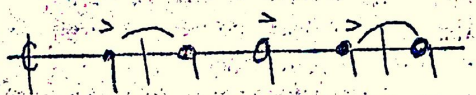
dal movimento melodico; dipende anche dalla posizione dell'accento tonico, spessissimo in arsis, ma anche alle volte in thesis. Il ritmo gregoriano, non essendo intensivo, non cambia di natura, se la forza si trova ora in un posto, ora in un altro, come una curva resta essenzialmente la stessa quand'anche i colori siano rinforzati al principio, alla fino, o al centro.

Quindi, nel ritmo gregoriano, abbiamo :

1° ictus (1° tempo di battute) debole e forte

2° { arsis forte ma anche debole
   { thesis debole, ma anche forte.

3. La sincope (dal greco συγκοπτω = strasciare, rompere, accorciare, svenire) è, per i difensori del tempo forte, "il nomo che si dà alla legatura di un tempo debole col tempo forte che segue immediatamente, in modo di fare una sola nota lunga. v.g.



"L'attacco dei suoni sincopati disturba il corso normale del metro e cagiona uno spostamento degli accenti intensivi normali: l'intensità forte del 1° tempo è anticipata sul tempo che precede".

Per quelli che rigettano il principio del tempo forte, la sincope è "un disturbo introdotta nella successione normale degli slanci e dei riposi del ritmo".

Tale disturbo può avverarsi in 2 maniere :

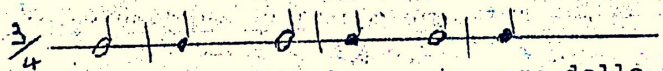
a) tra l'arsis e la thesis, per contrazione di tutti e due su una sola nota: è soppresso l'ictus tetico dell'inizio della misura.
(v. figura N. 20).

Da notare che lo spostamento dell'intensità non basta a produrre l'impressione di sincope :
(v. figura N. 21)

è necessaria la legatura tra i due tempi sincopati, cioè la scomparsa dell'appoggio tetico sul tempo che sarebbe normalmente thesis. Anzi basta questa soppressione senza spostamento dell'intensità forte.
(v. figura N. 22)

b) La sincope ritmica avviene anche tra thesis e arsis per rovesciamento del rapporto quantitativo normale.

Normalmente, la thesis è lunga, l'arsis breve, Se l'arsis diventa più lunga della thesis c'è un certo disturbo. Il ritmo seguente è anormale



La sincope risulta in questo caso dalla fusione della thesis coll'arsis sul 2° tempo.

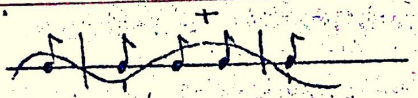
Il disturbo, la sorpresa consiste in questo che il piede, la voce, appena appoggiata non può riposarsi sulla thesis, ma viene respinta, ed è costretta a slanciarsi troppo presto.

Nel canto gregoriano, la prima specie di sincope non è ammessa, e questo per ragioni tecniche ed estetiche. L'andamento del ritmo gregoriano vuol essere calmo, dignitoso, senza scosse; ora la sincope è il mezzo più usato per esprimere i sentimenti violenti, la mancanza di serenità, i movimenti bruschi

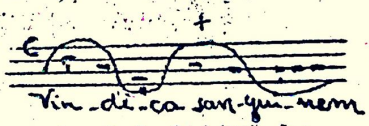
delle passioni. Poi, la natura stessa del ritmo libero si presta meno a tale artifizio ritmico: la mescolanza delle misure binarie e ternarie non crea quell'uniformità metrica che caratterizza il ritmo misurato. Essendo variabile il posto dell'appoggio tetico, non si può propriamente parlare dello spostamento di questo: l'impressione di disturbo non esiste perchè l'ordine metrico del ritmo gregoriano non è simmetrico.

La 2a. specie di sincope, per accorciamento della thesis, è ugualmente bandita dal ritmo gregoriano, per le stesse ragioni. Sono contrari all'indole del canto gregoriano, gli artifizi, ritmici o altri, non atti a esprimere, l'atteggiamento calmo, raccolto, umile dell'uomo che prega Iddio.

Per eccezione si amette il dare qualche volta 2 tempi all'arsis, e uno alla thesis, ma devono essere distinti così :



es.



L'impressione di sincope è attenuta dal fatto che la nota breve della thesis non è seguita da una lunga; quindi il disturbo all'ordine normale è poco sensibile.

(Sulla sincope in C. greg. cf. g. Bas. La s. è l'accompagnamento g. Russ. greg. 1907 Luglio).

§ 2. Ritmo e quantità.

1. Il ritmo gregoriano è un ritmo quantitativo: la relazione arsis-thesis ha il suo sotratto natura-

le nel rapporto quantitativo : breve-lunga

Nell'ordine naturale delle cose, scrive il P. Ferretti, e considerando le cose in astratto, allo slancio ritmico (arsis), si addice la brevità, e al riposo ritmico(thesis) la lunghezza. Infatti il riposo necessariamente ed essenzialmente esige ed implica la lunghezza dei suoni. Il nostro orecchio percepisce ed ha la sensazione del riposo e della fine di un inciso, di una mezza frase, soltanto mediante il ritardo e la lunghezza dei suoni. Viceversa siccome lo slancio implica uno sforzo che non può essere sostenuto a lungo, necessariamente esso tende alla brevità. Non vogliamo con questo dire che non ci sono slanci lunghi, come non diciamo che non ci siano riposi brevi (fugaci cioè e provvisori) ma noi vogliamo dire che nell'ordine naturale delle cose, la lunghezza è la proprietà del riposo, e la brevità dello slancio.

Nel ritmo giambico che è il più comune, più semplice, e più spontaneo, la durata breve, la croma, appare come il punto di partenza, slancio, arsis; la durata lunga, la semiminima, come il punto di arrivo.

Da notare però che questo ritmo è quantitativo, in senso generico, non specifico; non si riconosce una organizzazione metrica, in senso stretto, delle diverse quantità; i piedi metrici antichi non sono la base del ritmo musicale gregoriano come lo erano del ritmo poetico classico : non è necessario ritrovare le diverse figure giambiche, trocaiche, dattiliche, spondaiche, ioniche, ecc.... per ritrovare il ritmo gregoriano; anzi non è sempre possibile ritrovarle; non c'è una legge per determinare in che ordine dovrebbero succedersi questi piedi me-

trici. Se si prende ritmo quantitativo in senso più stretto vuol dire che nel movimento musicale da ordinare ci sono quantità precise, divisioni esatte: i tempi semplici, e i tempi composti.

Nel ritmo semplice, per es., la fase arsica dura 2 tempi semplici, la fase tetica 3 tempi semplici. Il ritmo gregoriano fa la sintesi di un numero determinato di durate precise. Così si è potuto parlare di "Nombre, musical". La quantità nel ritmo gregoriano è misurata, è moltiplicata. I manoscritti ritmici sono quelli che danno indicazioni di quantità. (di quantità lunga il più delle volte, e quindi indicazioni del posto di una thesis del ritmo semplice.) E allora, fino a un certo punto, ritmare bene suppone che si conta bene ! Un ritmo bello è arte di numero.

2. I rapporti tra ritmo e misura sono i seguenti:

a) Il ritmo rappresenta l'ordinazione cinetica del movimento; la misura rappresenta l'ordine statico.

Il ritmo mette vita ed espressione nell'esecuzione; la misura rappresenta la matematica, la meccanica, la divisione, il freddo, l'assenza di espressione. "Portare la battuta" non basta a ottenere il fraseggio. Il metronomo batte la misura, non fa del ritmo.

b) Il ritmo crea la musica, e non al contrario : dalla misura nasce il ritmo ! La misura è binaria o ternaria, secondo che l'ictus ritmico viene su ogni 2a. o 3a. nota; ora, il posto dell'ictus è determinato dal posto degli appoggi del ritmo. Dalla lunghezza dei passi ritmici dipende la distanza tra ictus e ictus e quindi la durata delle misure.

Scanned with OKEN Scanner

c) Il ritmo finisce dove comincia la misura.
La misura comincia colla prima nota dopo la sbarra, cioè colla nota ictica. Ora il ritmo finisce colla nota ictica: non può finire fuori dell'ictus; l'ictus equivale nel ritmo elementare alla thesis, o fine di movimento.

d) Il ritmo è conclusivo; non la misura. Il senso di chiusa si ha, non sull'ultimo tempo della battuta ma sul primo. Una misura sola non dà l'impressione di ritmo: | ♩ ♩ | Bisogna sentire un'altra nota, tetica, per percepire che qui si tratta di ritmo binario | ♩ ♩ | ♩ |.
La cadenza tipica è la cadenza maschile; ora, questa termina il pezzo sul tempo "forte" con una nota ordinariamente lunga. La cadenza femminile meno robusta, che smorza il senso di chiusa, fa sentire un qualche movimento, o melodico, o armonico....dopo il primo tempo, ma al solito anch'essa sospende il movimento prima dell'ultima nota della battuta. Se il senso di fine si ha prima dell'ultima stanghetta è segno che il ritmo conclude prima della misura.

e) Il ritmo sta a cavallo sulla sbarra di misura. La misura è inquadrata da 2 sbarre; per il ritmo una sbarra basta : il ritmo unisce quel che sta prima, a quel che sta dopo la sbarra di misura, come in prosodia metrica una stessa parola sta a cavallo su due piedi metrici e gli unisce.

3. Inutilità della teoria nell'anacrusi.

La parola anacrusi, (dal greco ανα = prima, κρουσις : atto di battere) è presa in doppio senso:

1° senso: l'anacrusi è la parte del piede metrico che non è, nè arsis, nè thesis, ma stando fuori del ritmo " quasi intruductio quaedam est ad numerum quem deinde ictus orditur". Hermann. Elem. metricæ p.11 Leipzig 1816.

Per questo le sillabe brevi (i tempi semplici che stanno all'inizio del pezzo e prima della sbarra di misura non cominciano il ritmo....Se è vero, un ritmo giambico ⏑–⏑–⏑– altro non è che un ritmo trocaico con anacrusi: ⏑|–⏑|–⏑|– , una serie di anapesti ⏑⏑– ⏑⏑– fa un ritmo dattilico ⏑⏑|–⏑⏑|–

2° senso : Riemann accetta il termine, con un altro significato. Per lui l'anacrusi è il nome dato a ogni valore che costituisce con un valore più forte che segue, un motivo di una unità reale, e più specialmente si dà questo nome alla nota iniziale di un pezzo che non comincia sul tempo della misura.

(v. figura N. 23).

La falsità della prima teoria è dimostrata dalla seconda: la nota anacrusica appartiene realmente al motivo ritmico, non è fuori del ritmo.

Ma la 2a. definizione dell'anacrusi, anche se descrivesse bene il fatto ritmico considerato, non lo spiega. Anzi lo presenta come cosa speciale, insolita, mentre è un fatto frequentissimo, e diciamolo, normalissimo !

Per molti musicisti il ritmo musicale comincia naturalmente e quasi necessariamente con forma anacrusica. Lo stesso Riemann dice "non c'è melodia che cominci con tempo grave". Vincent d'Indy: "Ogni mo-

lodia comincia con anacrusi espressa o sottintesa". Cf. Trattato di composizione. Questo parere è confermato dalla pratica dei direttori di coro e di orchestra che sembrano sottintendere un tempo in levare, quando il pezzo comincia in battere.

La vera spiegazione dell'anacrusi ci è data dalla natura stessa del ritmo. Nell'anacrusi il motivo ritmico comincia prima della battuta e finisce sul 1° tempo. Quindi il ritmo "anacrusico" non differisce molto dal ritmo semplice quale l'abbiamo spiegato ! In parole chiare l'anacrusi è il nome dato a un'arsis seguita da una thesis, con questa particolarità che l'arsis non abbraccia tutto il tempo composto, o misura, ma soltanto una parte.

Se tutte le forme anacrusiche di sintesi ritmica sono già, e più semplicemente, elencate sotto le denominazioni di piede elementare, e piede semplice, questo termine di anacrusi è, al meno, inutile, e quindi da abbandonarsi.

§ 3. Ritmo e melodia.

1. Il ritmo, in genere, ha un rapporto naturale coll'ordine melodico. In una serie di suoni d'intensità e di quantità uguale, ma vari d'intonazione, l'impressione di ritmo non manca affatto se, per esempio, gli intervalli tra questi suoni, sono simmetrici :
(v. figura N. 24)

Sentendo questa progressione discendente, ognuno è spinto ad aggruppare i suoni 2 a 2; anzi, benchè fisicamente uguali in intensità e in quantità, uno sembra più leggero, l'altro più pesante. Qui, il

fondamento obiettivo che permette di considerare un suono come arsico e l'altro come tetico, è soltanto la diversità di altezza, sulla quale, subiettivamente, può innestarsi una diversità quantitativa o intensiva: in forza degli abitudini e sotto l'influsso della memoria si può immaginare i suoni più bassi, come più forti e un pò più lunghi dei suoni acuti; ma il coefficiente obiettivo dell'ordinazione ritmica di questa serie è la melodia sola, che induce a percepire il suono acuto come arsis relativamente al suono grave, thesis.

I rapporti melodici tra i suoni sono un sostratto sufficiente al loro rapporto ritmico. La legge che esprime le relazioni tra ordine melodico e ordine ritmico può essere formolata così: "Una progressione melodica ascendente, nell'ordine naturale delle cose, viene in arsis: allo slancio melodico, corrisponde lo slancio ritmico.

"Una progressione melodica discendente viene in thesis: alla chiusa melodica risponde il riposo ritmico".

In altre parole, l'elevazione melodica è base e sostratto dell'elevazione ritmica; la deposizione melodica, base, coefficiente, indice della deposizione ritmica.

Il ritmo gregoriano è riconosciuto un ritmo libero. Questa libertà consiste, negativamente nell'assenza di simmetria intensiva o quantitativa; positivamente nella possibilità per l'ordine cinetico di riflettere le libere curve, i vari slanci o riposi della melodia.

A conferma di questa tesi, basta rilevare 2 cose:

A proposito dei rapporti tra ritmo e intensità,

si è detto che l'intensità forte è propria dell'arsis, l'intensità debole, propria della thesis ritmica; il crescendo conviene allo slancio ritmico ed è in rapporto naturale con esso; il diminuendo invece va d'accordo colla fase tetica. Ora, tutti ammettono che é slancio ritmico si va crescendo nell'ascesa melodica e non nella discesa.

Ammettere l'accordo tra melodia ascendente e crescendo dinamico, ammettere poi l'accordo tra crescendo ritmico, torna ad ammettere l'accordo tra slancio ritmico e melodia ascendente, e parimento tra riposo ritmico e melodia discendente.

In 2° luogo, il valore di questo criterio per l'interpretazione del ritmo gregoriano, è appoggiato dalla ritmazione stessa della parola latina. Ogni parola latina presa isolatamente fa un ritmo, consta di un'arsis e di una thesis; (nella parola spondaica).

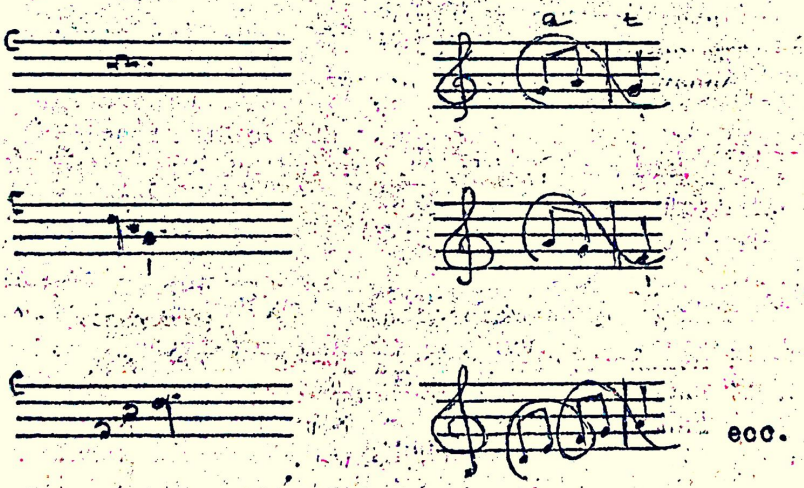
Essendo l'accento, una sillaba più elevata delle altre, c'è, nella parola latina, una certa melodia naturale che sale verso, e fino alla sillaba tonica; che discende dopo l'accento. Ora se la fase arsica comincia colle prime sillabe e va fino alla sillaba tonica/cioè acuto, se la fase tetica combacia colla sillaba postonica, o grave, vuol dire che le fasi ritmiche della parola latina isolata coincidono con i movimenti ascendenti o discendenti della sua melodia naturale. L'importanza di questa osservazione prende risalto quando si sa che in genere la melodia gregoriana è uno sviluppo della melodia spontanea della parola latina.

2. Il ritmo e i neumi.

Dato che la direzione della melodia serve di base all'interpretazione del ritmo, sarà ovvio considerare alcuni neumi come naturalmente arsici, altri come tetici.

Prima però di passare in rivista i principali neumi bisogna fare una distinzione essenziale tra neuma-ritmo e neuma-tempo, distinzione che risulta dal posto che avrà l'ictus ritmico nel neuma.

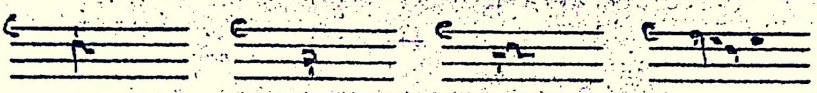
a) Il neuma-ritmo è quello che ha in sè, tutto il necessario per fare un piede o ritmo completo; cioè un'arsis e una thesis icitca (non femminile). Il Neuma-ritmo ha sempre un appoggio tetico sull'ultima nota



Questa ultima nota, ictica, può essere o no, doppia, secondo che il gruppo viene in mezzo all'inciso, o in fine, cioè secondo che è prima nota di tempo

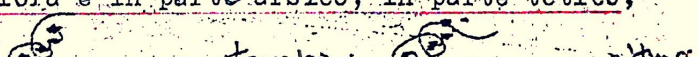
composto, a forma distinta o contratta.

b) Il neuma-tempo, è quello che non costituisce un ritmo completo per sè stesso, comincia o finisce un ritmo, anzi alle volte contiene un'arsis e una thesis, ma questa non è conclusiva, e quindi non si ha un ritmo indipendente. La caratteristica del neuma-tempo è l'assenza d'ictus tetico sull'ultima nota.



Il climacus resupinus dell'ultimo esempio non fa un neuma-ritmo, perchè l'ultima nota non è appoggiata: non può terminare un ritmo ma aspetta un altra nota dopo di sè.

Secondo che i neumi entrano nell'una o nell'altra categoria, vengono in rapporto diverso coll'ordine ritmico. Un neuma-tempo che, a ragione della sua direzione ascendente è tutto arsico, perde questa specificazione quando è neuma-ritmo, perchè allora è in parte arsico, in parte tetico, per es.



I neumi-tempi di natura arsica sarebbero, il pes, il salicus, e lo scandicus , il torculus.

I neumi-tempi di natura tetica sarebbero, la clivis, il climacus, il porrectus.

3. Rapporto delle note nell'interno del neuma, e dei neumi nell'interno dell'inciso. Le note sono inti-

Tavola degli esempi.

fig. 1.

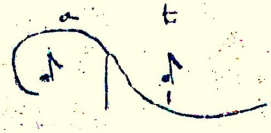


fig. 2.

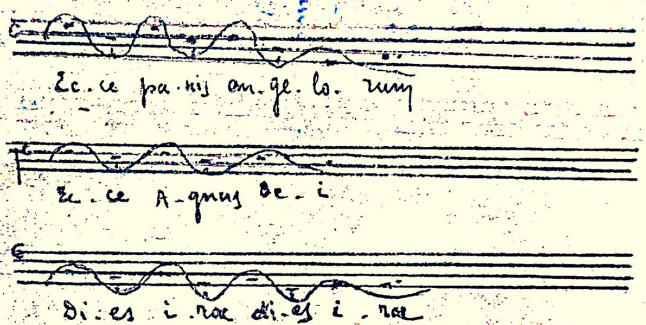


fig. 3.

fig. 4

(fig. 5 ?)

fig. 6.

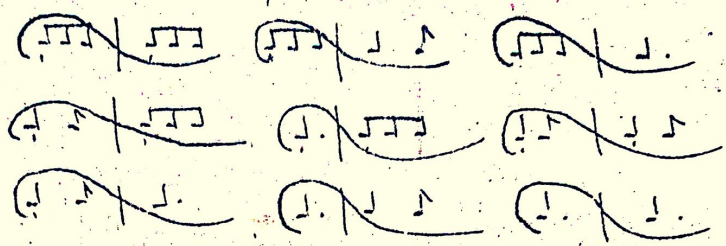



fig. 7.

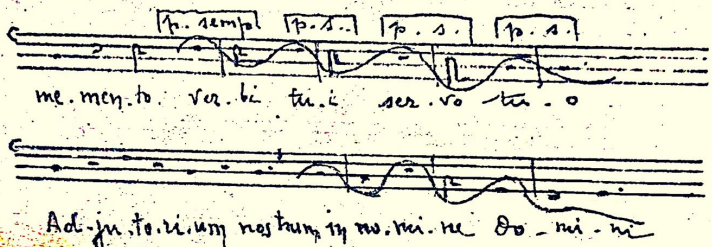


fig. 8.

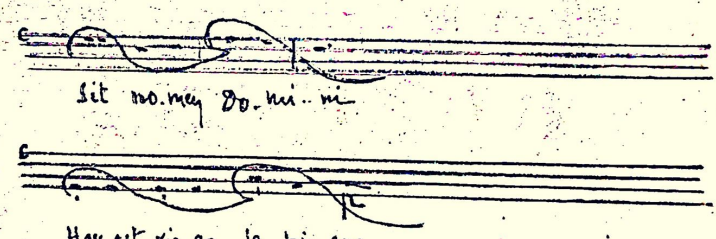


fig. 9.

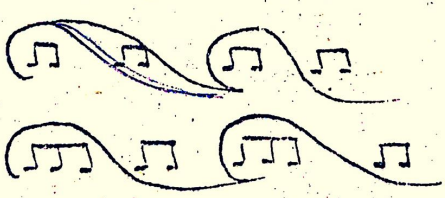


fig. 10

fig. 11. ecc.

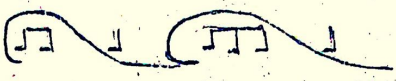
fig. 12. 

fig. 13. ecc.

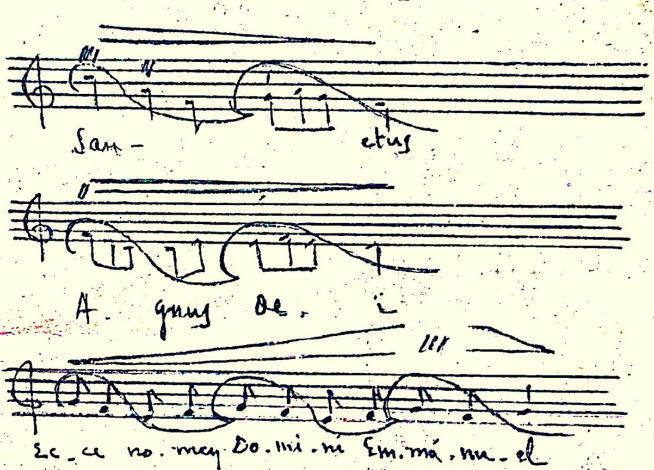
fig. 14. 

fig. 15.

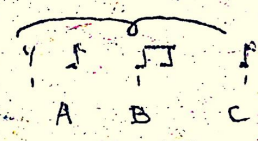



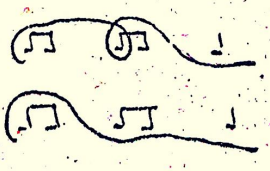
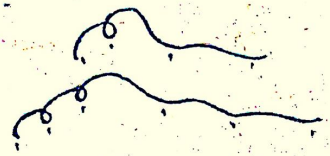
fig. 16. 

fig. 17

Scanned with OKEN Scanner

fig. 18.

fig. 19. proporzione simmetrica, o equale:



2 arsis, 2 thesis.

3 arsis, 3 thesis, ecc.

proporzione dissimetrica

doppia:

1 arsis, 2 thesis.

2 " 4 " ecc.

tripla:

1 " 3 "

2 " 6 " ecc.

sesquialtera:

2 " 3 " ecc.

Esempi di ritmi fusi:

mamente legate tra loro nel neuma. Questa unione viene rappresentata materialmente in 3 modi: dalla legatura, dalla subordinazione grafica, dall'avvicinamento.

cf. Grammatica Ferretti p. 65-66.

I neumi, nell'inciso, possono essere congiunti o disgiunti. Quando non c'è indicazione di mora vocis, o di stacco, i neumi sono strettamente uniti tra loro nell'inciso. Questa unione si effettua in 3 maniere, secondo il vario posto dell'ictus ritmico nel neuma, e cioè, per giustaposizione, per concatenamento, e per fusione.

Cf. Ferretti Grammatica. p. 86-87.

Art. 5.

Esecuzione di alcuni neumi speciali.

Strophicus - Pressus - Oriscus - Salicus - Quilisma - Liquescenti.
Nomo. Forma grafica antica e moderna. Valore diastematico. Esecuzione antica e moderna.
Durata. Intensità. Posto dell'ictus ritmico. Altre particolarità. cf. Grammatica p. 70-81.

Scanned with OKEN Scanner

CAP. III. (1)

RITMO DELLA PAROLA LATINA IN SE

Art. 1.

L'accento latino e l'accentuazione; ossia i coefficienti del ritmo nella parola latina.

In una parola qualsiasi, le sillabe non hanno tutte le stesse qualità materiale e formale. Le varie lettere unite per fare una parola, hanno un significato diverso secondo il posto vario della sillaba d'accento e secondo il carattere di questo accento. Per es. in italiano, la parola "meta" esprime idee completamente diverse secondo che si mette l'accento sulla 1a. o sulla 2a. sillaba; anzi essendo l'accento sulla 1a. sillaba, il significato cambia se la vocale è chiusa invece di essere aperta. Per specificare una parola, bisogna mettere l'accento al posto dovuto, e dargli le qualità proprie.

§ 1. Posto e numero degli accenti latini.

Il posto dell'accento latino principale non è mai sull'ultima sillaba: bisogna esserci molto at-

---

(1) Questo capitolo e il seguente rappresentano, non solo come precedentemente, il pensiero, ma spessissimo la lettera, delle lezioni o degli appunti dell'Ab. Ferretti.

tento nella pratica !

L'accento latino si mette sulla sillaba penultima quando è prosodicamente lunga, si mette sull'antepenultima, quando la penultima è prosodicamente breve. Questo accento, retto dalla "legge delle tre sillabe" si dice "principale" per distinguerlo dagli accenti secondari, o "controaccenti". Nella parola latina c'è un accento principale solo; ma possono essere più accenti secondari, se la parola è lunga.

Gli accenti secondari possono trovarsi :

a) in tutti i monosillabi;
b) sulla sillaba finale d'ogni proparossitono (dattilo): Dominé refugium.
c) ogni due sillabe, retrocedendo dall'accento principale:

múliéribus

rédémptiónibus

ecc.

§ 2. Qualità materiale dell'accento latino.

Nel corso della vita della lingua latina, le qualità dell'accento variarono assai, riguardo all'intensità e alla quantità. Invece la qualità melodica rimase sempre la stessa.

1. L'accento latino si dice tonico perchè gli è essenziale l'elevazione del tono della voce; la sillaba accentata si distingue melodicamente dalle altre sillabe perchè più acuta di tutte. Sin dall'epoca primitiva dell'accento latino, ebbe questo carattere melodico e non lo perse mai. (1)

2. All'epoca classica, le diverse sillabe, toniche, antetoniche, postoniche, avevano quantità diverse: erano lunghe o brevi. Perduta la quantità, le

sillabe acquistarono, specie nel periodo gregoriano, una stessa durata che si può chiamare media, intervenne un certo temperamento. L'accento latino non si distingue in lungo e breve secondo le sillabema é semplicemente breve, ossia non ha più durata delle altre; anzi data la sua quasi spiritualità (è forma e anima delle parole) è più agile delle altre sillabe. La lunghezza è propria delle sillabe finali.

N.B. Noi consideriamo qui l'accento tonico in se, indipendentemente dalla melodia. Sotto questo punto di vista soltanto, noi diciamo che è breve, vale a dire che non ha una durata maggiore e minore delle altre sillabe. Quando però la sillaba accentata è rivestita di note, allora la cosa è differente. I gregorianisti hanno trattato l'accento con grande libertà; vi sono infiniti casi di accenti con una sola nota, mentre la sillaba finale ne ha più: ma ci sono anche casi in contrario. L'accento gregoriano quindi può dirsi indifferente riguardo alla quantità.

---

(1) S'intende che qui, si cercano le qualità della lingua nel suo uso più normale, della lingua espressa ad alta voce, nella conversazione, o nel discorso.

Quando si legge "recto tono" o quando le sillabe sono articolate senza voce alcuna, si può verificare soltanto nell'intenzione, il proposito di Cicerone: "Est in dicendo quidam cantus obscurior....."

3. All'epoca della formazione del latino ecclesiastico, l'accento pur conservando il suo carattere melodico primitivo, acquistò una certa intensità; ma è un'intensità moderata, delicata, morbida. Solo più tardi l'accento divenne forte e per conseguenza lungo. Ciò avvenne all'epoca della formazione delle lingue romanze.

§ 3. Qualità formale dell'accento.

L'accento è chiamato "anima vocis", in quanto è il centro intorno al quale si aggruppano tutte le sillabe. Il fenomeno per il quale le sillabe vengono così messe sotto l'influsso e la dipendenza dell'accento, è l'accentuazione. L'accento appartiene a una sillaba, l'accentuazione influisce su tutta.

L'accentuazione della parola latina è di carattere melodico, intensivo e quantitativo. Tutti i coefficienti del ritmo concorrono a rinforzare il nesso tra gli elementi della parola. Difatti, si riconosce tra questi un ordine naturale tanto melodico, che intensivo e quantitativo.

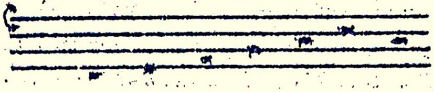
1. La melodia naturale della parola latina isolata.

Le parole parlate.= E' impossibile scrivere sul nostro rigo musicale la melodia di una parola semplicemente parlata, perchè i suoi intervalli non possono essere valutati e regolarizzati da una gamma precisa.

Le parole Cantate.= E' facile figurare la melodia quasi naturale delle parole cantate secondo il sistema musicale occidentale. Per se gli intervalli possono essere differenti: noi nell'esempio se-

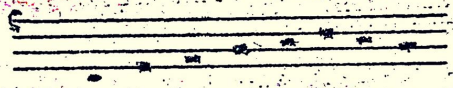
guente indichiamo soltanto la direzione generale ascendente e discendente.

Cadenza spondaica



1 = ju-sti-fi-ca-ti-o-nem
2 = be-ne-di-cti-o-nem
3 = su-perspe-ra-vi
4 = be-ne-di-cta
5 = Ma-ri-a
6 = tu-es

Cadenza dattilica



1= ju-sti-fi-ca-ti-ò-ni-bus
2= be-ne-di-cti-o-ni-bus
3= mi-se-ri-cor-di- a
4= la-ti-tu-di-ne
5= lae-ti-ti-a
6= Do-mi-nus
Deus es

Il movimento melodico dell'accentuazione latina può descriversi così:

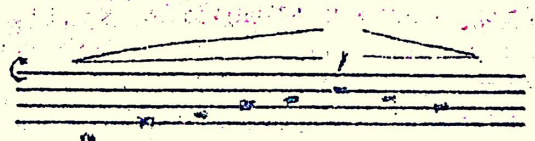
a) Le sillabe antetoniche si slanciano verso l'accento con una gradazione ascendente;
b) La sillaba tonica corona la cima di questo montare melodico;
c) La sillaba/e le sillabe postoniche si inclinano

e si riposano sopra una nota finale più grave dell'accento.

Appena cantata una delle parole sopradette, si ottiene un doppio risultato sintetico: una melodia è formata; una parola è creata: conseguenza è che una idea è espressa.

2. L'intensità nelle parole latine isolate.

L'accento oltre ad essere la cima melodica, è anche la cima dinamica della parola latina. La sillaba più è allo stesso tempo più forte. Tutto questo è naturale: vi siamo spinti naturalmente.

1= ju-sti-fi-ca-ti-o-nes
2= Bene-di-cti-o-nem
3= su-perspe-ra-vi
4= be-ne-di-cto
5= Ma-ri-a
6= Vir-go

1= ju-sti-fi-ca-ti-o-nibus
2= bene-di-cti-o-nibus
3= mi-se-ri-cor-di-a
4= la-ti-tu-di-ne
5= lae-ti-ti-a
6= Do-mi-nus
Deus es

NOTA = Si deve montare dolcemente verso la sommità dell'accento. Si deve evitare sulla sillaba e nota acuta, la durezza, l'asprezza, la sorpresa, lo scoppio della forza. Nella discesa melodica, la linea intensiva s'inclina e si riposa dolcemente sulla sillaba finale.

In molte parole manca la linea ascendente: s'attacca dall'accento:

Déus : Dòminus .

3) = LA DURATA DELLE SILLABE NELLA PAROLA ISOLATA.

Ogni sillaba considerata isolatamente non ha che il valore di un tempo semplice.

La quantità classica non influisce sul latino dei tempi gregoriani.

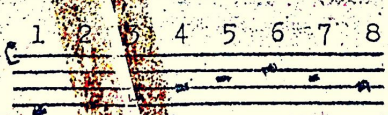
Tuttavia lorchè le sillabe si aggruppano in parole, si altera leggermente questa eguaglianza fondamentale. Esse, allo stato isolato sono fredde, inerti; aggruppate esse si animano al contatto della melodia e della dinamica, seguendone tutte le fluttuazioni. D'onde alcune minime attenuazioni alla rigidezza delle durate: accelerazioni, ritardi che rendono più sensibile la vita della parola. La virtù attrattiva della parola accentata e la preparazione del riposo finale sono le cause principali di queste sfumature, "nuances" che modificano il peso materiale delle sillabe.

Questa azione si esercita in maniera differente secondo che le sillabe precedano o seguono la

sillaba tonica, accentata, cioè secondo che sono
a) sillabe antetoniche (pretoniche)
b) sillabe toniche
c) sillabe postoniche

a) Durata delle sillabe antetoniche.

L'ascesa melodica e il crescendo dinamico spingono le sillabe antetoniche verso la sillaba acuta: esse volano, corrono verso questa sommità che le attira. Questa animazione si fa sentire di preferenza sulle prime sillabe delle parole lunghe.

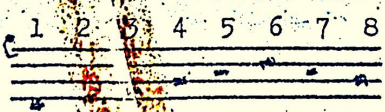
Per quanto vivo sia questo andamento, nel canto però esso non è mai assai rapido, da modificare, il valore temporale delle sillabe: il temperamento quantitativo autorizza a considerarle in pratica come un tempo semplice. Si tratta dunque di una semplice sfumatura delicata che non si deve esagerare. In generale le parole corte non si prestano facilmente a queste sfumature, più facilmente vi si prestano le parole lunghe.

justificationibus

Lo slancio melodico, dinamico, quantitativo si fa sentire progressivamente fin dal principio dell'ascesa. Il peso delle sillabe si trova con questo, leggermente modificato.

Sulle 4 e 5 sillabe causa la vicinanza dell'accento, si fa una sfumatura delicata di ampiezza: le 2 e 3 sono più vive, slanciate.

sillaba acuta, accentata, cioè secondo che sono r
a) sillabe antetoniche (pretoniche)
b) sillabe toniche
c) sillabe postoniche

a) Durata delle sillabe antetoniche.
L'ascesa melodica e il crescendo dinamico spingono le sillabe antetoniche verso la sillaba acuta: esse volano, corrono verso questa sommità che le attira. Questa animazione si fa sentire di preferenza sulle prime sillabe delle parole lunghe.

Per quanto vivo sia questo andamento, nel canto però esso non è mai assai rapido, da modificare, il valore temporale delle sillabe: il temperamento quantitativo autorizza a considerarle in pratica come un tempo semplice. Si tratta dunque di una semplice sfumatura delicata che non si deve esagerare. In generale le parole corte non si prestano facilmente a queste sfumature, più facilmente vi si prestano le parole lunghe.

Lo slancio melodico, dinamico, quantitativo si fa sentire progressivamente fin dal principio dell'accesa. Il peso della sillaba si trova con questo, leggermente modificato.

Sulle 4 e 5 sillabe, causa la vicinanza dell'accento, si fa una sfumatura delicata di ampiezza: le 2 e 3 sono più vive, sillabiate.

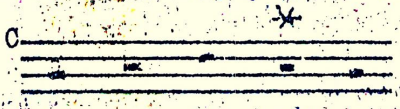
b) Durata delle sillabe toniche.

La sillaba tonica è breve: ossia è come le altre sillabe: non vale che un tempo semplice. Anche essa nella frase può avere delle sfumature, delle modificazioni leggere di durata, di amplificazione. Questo accento, quantunque breve, non deve essere secco, angoloso, incisivo, ma grazioso, rotondo: si deve evitare di schiacciarlo, di ritardarne il movimento (salvo per dargli un pò di elasticità), di rinforzarlo con un gonfiamento di voce.

c) Durata delle sillabe postoniche.

1. Sillaba finale delle parole spondaiche. Ricordare che la fine del ritmo e del movimento è data dalla lunghezza del suono e delle sillabe. Nelle parole isolate, la sillaba finale deve essere necessariamente lunga.

2. Sillaba penultima nelle parole proparossitone (dattiliche). Nella pronunzia, questa sillaba è fornita di accento medio. Essa è naturalmente breve. Bisogna evitare di renderla semibreve, slargando troppo l'accento.



Ad - ju - to - ri - um

Do - mi - nus

Art. 2.

Ritmo della parola latina isolata

L'accento adempie il suo ufficio, quando influisce

su tutta la parola in modo di esserne "l'anima". Però, la qualità melodica e intensiva dell'accento latino spetta per sè, alla sola sillaba accentata. Invece il fenomeno dell'accentuazione abbraccia tutte le sillabe della parola; quindi è normale distinguere l'accento, dall'accentuazione. (N. Mus. II. p. 87. sq.)

E' questo fenomeno dell'accentuazione che abbiamo analizzato e descritto nel paragrafo precedente.

Bisogna dire adesso, come su questa accentuazione, - melodia , intensità, quantità, - s'innesta il ritmo della parola, e come la parola isolata di più sillabe, giunge al sommo grado di perfezione, quando alle singole sillabe si dà il carattere ritmico conveniente: alla sillaba finale, il carattere tetico, alla sillaba tonica e alle sillabe antetoniche, il carattere arsico.

La possibilità di considerare ogni parola isolata polisillaba come un ritmo, è confermata da argomenti basati sulla natura stessa del ritmo, e sulla dottrina degli antichi. La necessità di considerare l'ultima sillaba della parola latina isolata come thesis, le sillabe antetoniche e tonica come arsis, si dimostra dalla natura dell'accento e dell'accentuazione latina.

§ 1. Una parola, debitamente pronunziata, costituisce un movimento unico e perfetto, quindi un ritmo.

Per avere un significato, le sillabe della parola devono esser unite, fare una sintesi. Porterebbe confusione lo staccare la prima sillaba per unirla alla parola che precede.....Distruggerebbe il senso il metter un intervallo di silenzio, per es. tra le due

sillabe Ro...ma.

Le diverse parti del movimento verbale, le sillabe della parola, hanno un senso quando sono ordinate tra loro, che fanno una sintesi, un movimento unico, completo e perfetto. Quindi una parola debitamente pronunziata costituisce un ritmo, giacchè ogni movimento ordinato è un ritmo. E siccome, il ritmo consiste nella relazione arsis-thesis, la parola non monosillaba consta, perchè ritmo, di un'arsis seguita di una thesis.

§ 2. Dottrina degli antichi.

Questa conclusione a priori, è confermata da un argomento di autorità, cioè dai testi dei grammatici antichi. Eccone alcuni:

a) "Omne nomen et verbum et quaevis alia pars orationis, modo non sit monosyllaba, numero quodam profertur: idem et pedem et rytmum voco" (Dionigi d'alicarnasso: I° sec. av. C. Della composizione delle parole: C-XVII).

b) "Ergo cum duas videbis esse vinctas syllabas, offici pedem necesse est, sint brevem ambo licet: una longa non valebit ex sese dare pedem: ictibus quia fit duobus, non gemelle tempore", (Terentianus) 2° sec. av. C.

c) "Ergo una longa pedem non valebit efficere quia ictibus duobus arsis et thesis, non gemello tempore, perquirenda est" (Diomede: 4° sec. dopo C., ars gramm. L. III De Pedibus).

(Altri testi nel "Nombre musical" II p. 777, sq).

Aggiungiamo quel che dice Aristosseno sul ritmo in genere: potrebbe esser portato a favore della tesi del ritmo melodico. Qui, ci servirà a accennare all'impossibilità di aver un piede ritmico

con un solo tempo, quindi con una parola monosillaba, giacchè una sillaba vale un tempo.

d) Quel che ci serve a marcare il ritmo o a renderlo sensibile è il piede, preso isolatamente o in serie. Questi piedi si compongono, gli uni di due tempi; il tempo in alto, e il tempo in basso, thesis: altri di tre tempi....altri infine di quattro tempi... E' dunque ben manifesto che non vi può esser piede di un tempo solo, perchè una sola figura (tempo ritmico) non produce divisione di tempo. Senza divisione di tempo infatti non sembra possa esistere un piede. (Aristosseno).

Riassumendo abbiamo:

1. Eccetto i monosillabi, ogni parola è un ritmo.
2. Anche una parola di due sillabe brevi.
3. In una parola di due sillabe, ogni sillaba ha il suo ictus individuale, è un tempo primo: alla prima conviene l'arsis, alla seconda la thesis.

Come ognuno vede in tutta questa dottrina mai c'è allusione alla intensità.

§ 3. L'accentuazione sostrato del ritmo della parola latina isolata.

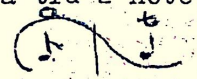
L'analisi dei fenomeni dell'accentuazione latina ci convince della necessità di considerare come sillaba tetica l'ultima della parola latina, come sillabe arsiche, la tonica e le antetoniche.

"Se le qualità dell'accento latino concordano con le qualità dell'arsis ritmica, è segno che c'è affinità tra accento latino e arsis; se le qualità della sillaba finale sono quelle che caratterizzano la thesis, vuol dire che c'è simpatia tra l'una e l'altra."

a) al punto di vista melodico, la sillaba accentata viene in cima di un'ascesa la sillaba finale invece, in deposizione. Ora, benchè i suoni gravi possano esser in arsis, e i suoni acuti in thesis, normalmente, allo slancio melodico, corrisponde lo slancio ritmico, alla discesa melodica il riposo ritmico. Quindi, la sillaba accentata che corona lo slancio melodico viene naturalmente in arsis, la sillaba finale in thesis.

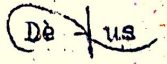
b) al punto di vista intensivo, lo stesso: al crescendo dinamico, all'intensità forte, quindi alla sillaba tonica e alle sillabe antetoniche, conviene lo slancio ritmico.

c) al punto di vista quantitativo, sappiamo che il rapporto arsis-thesis può inestarsi su 2 note di quantità uguale; però la diversità di quantità tra 2 note, impone il rapporto ritmico normale

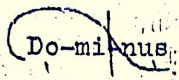


: la durata breve in arsis, la durata lunga in thesis. Ora nella parola latina isolata, la sillaba ultima è lunga perchè finale, mentre la sillaba accentata è breve. Quindi il ritmo della parola Deus , per es., è questo: la prima sillaba acuta, più intensa, breve, in arsis; l'ultima sillaba, grave, debole, lunga, in thesis. Dato che l'ictus ritmico segna ogni thesis, si mette sotto l'ultima sillaba, e non sotto l'accento che precede: non si ammettono 2 ictus di seguito se il 1° viene su nota semplice!

L'officio di arsis normale dell'accento, differisce alquanto secondo che la parola è spondaica (parossitona) e dattilica (proparossitona). Il ritmo dello spondeo è questo:



finale alla thesis, accento all'arsis semplice del ritmo elementare. Quello del dattilo è il seguente:



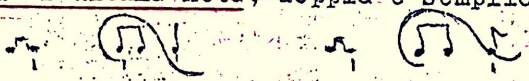
finale alla thesis, accento all'arsis composta del ritmo semplice.

Art. 3.

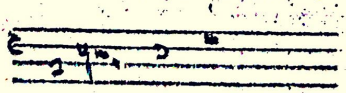
Distinzione tra parola-ritmo, e parola-tempo.

Quando la parola non è considerata isolatamente, ma come parte d'un tutto (frase) essa può perdere qualcosa della sua personalità. Ritorna qui e trova la sua applicazione, la teoria del $\begin{cases}\text{gruppo}\\\text{neuma}\end{cases}$-ritmo e del $\begin{cases}\text{gruppo}\\\text{neuma}\end{cases}$-tempo.

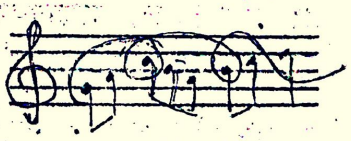
Il 1° è caratterizzato dall'appoggio ritmico che affetta l'ultima nota, doppia e semplice



Il 2° è caratterizzato dall'assenza dell'appoggio ritmico su questa stessa nota finale, come nei tre primi neumi seguenti:



1 2 3 4



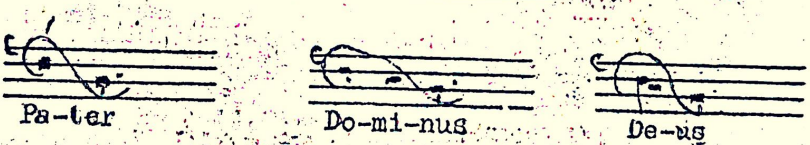
La stessa distinzione si deve usare e stabilire tra le parole-ritmo e le parole-tempo. Tutte

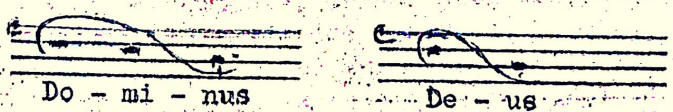
le parole entrano in una di queste due categorie.

§ 1°. Parole-ritmo.

La parola ritmo possiede tutto ciò che è necessario per costituire un ritmo completo, elementare e composto: almeno uno slancio e un riposo ictico. Queste parole dunque hanno necessariamente un appoggio ritmico su l'ultima sillaba. Può arrivare in due maniere:

a) L'ultima sillaba è cantata sopra una nota lunga. La parola allora ha uno slancio e un riposo, se è un ritmo semplice: oppure diversi slanci e riposi, se si tratta di una parola lunga capace di formare un ritmo composto.

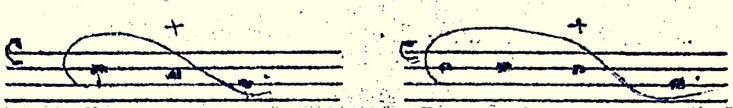
Esempi di parole-ritmo

b) L'ultima sillaba ha il valore d'un tempo semplice



Le parole così ritmate sono solo nel centro d'una divisione ritmica e sono seguite da altre parole e di una nota o gruppo al quale strettamente si allacciano.

§ 2° - Parole-tempo.

Sono quelle che non hanno appoggio ritmico su la sillaba finale



Le due sillabe della parola Deus e le tre di Dominus formano tempi composti arsici, uno binario e l'altro trinario.

Le parole-tempo non possono dare il senso d'un riposo definitivo: esse chiamano dopo di sè un seguito melodico e ritmico, o almeno una nota finale ictica per appoggiarvi il riposo definitivo.

L'interesse pratico di questa teoria sul ritmo della parola isolata è di facilitare la ritmazione dei canti sillabici. Conoscendo il ritmo obbligatorio della parola isolata, quindi della parola finale di membro e di frase, nessuno penserà a dare l'appoggio ritmico alla penultima sillaba, anche accentuata. Per le parole unite nell'inciso, il ritmicista saprà che alle volte fanno un ritmo, alle volte un tempo composto; ma non sarà tentato di inquadrare ogni parola tra due sbarre di misura, di metter sempre la nota che porta la sillaba accentata come prima nota del tempo composto. Anzi il più delle volte preferisce rispettare il ritmo naturale della parola cavallo su due misure, così

Déus e non | Déus |

Cap. IV.

RITMO DELLE PAROLE APPLICATE ALLA MELODIA

Art. 1.

Studio delle parole-ritmo isolate.

Una parola é ritmata, o parola-ritmo, quando l'ultima sua sillaba, porta un ictus, o appoggio ritmico. Si possono prendere tre casi:

a) l'ultima sillaba è doppia

b) " " " un pò ritardata

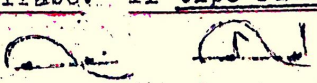
c) " " " solo appoggiata.

Trattandosi di parole isolate non può esser questione che del 1° caso, giacchè gli altri due suppongono una successione di altre parole (a note) e perciò non possono riguardare le parole isolate.

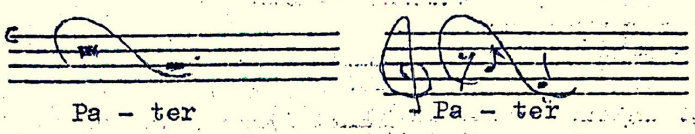
§ 1.- Schema ritmico delle cadenze verbali base del ritmo delle parole isolate.

Tutte le parole latine hanno cadenza o spondaica o dattilica. Prima di determinare il ritmo, e l'intensità delle melodie sillabiche su parole lunghe, conviene passare in rivista le diverse possibilità con parole di 2 o di 3 sillabe e così avremo una norma per le cadenze verbali spondaiche e dattiliche

1.- Parola ritmo di due sillabe. Il tipo ritmico puro di due note è questo:

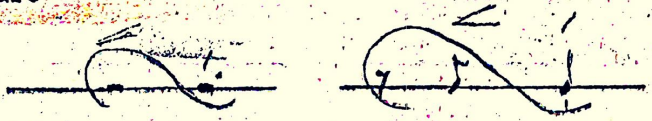


un tempo all'arsis e due alla thesis. Applicando questo ritmo alle parole isolate, abbiamo:



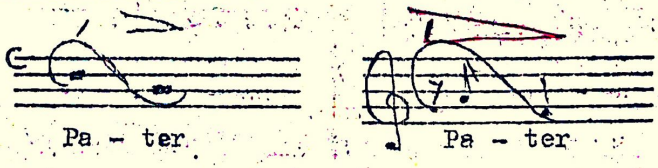
Aggiungendo l'intensità, leggera, moderata, dei secoli IV-V-VI abbiamo

ossia
oppure : ritmo ictico debole.



ossia: ritmo ictico forte.

In sè il secondo tipo nel quale l'intensità sta alla thesis, a priori, non è da escludersi, perciò l'intensità può distribuirsi e collocarsi sullo slancio e sul riposo. Ma siccome la lingua latina non accentua mai la sillaba finale, solo il primo dei due casi suddetti è applicabile alle parole isolate di due sillabe.



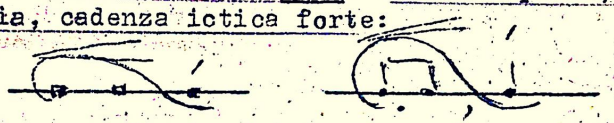
2. Parole-ritmo di tre sillabe

I ritmi puri tipici di tre suoni ci danno tre forme le quali non variano fra loro che per il posto dell'intensità.

a) Intensità al principio: Ritmo semplice, arsis binaria, cadenza ictica debole.

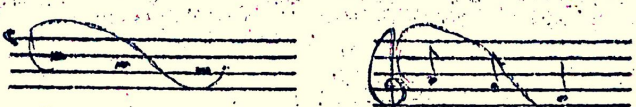
b) intensità nel centro: ritmo semplice, arsis binaria, col secondo tempo dell'arsis forte: cadenza ictica debole

a) Intensità alla fine: Ritmo semplice, arsis binaria, cadenza ictica forte:



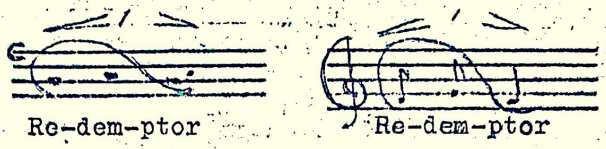
La lingua latina non accentuando mai la sillaba finale, per le parole di tre sillabe non resta che il ritmo-tipico a) e b): Il primo per le parole dattiliche (proparossitone), il secondo per le parole spondaiche (parossitone).

a) Tipo dattilico : Dominus. acuità e intensità sulla prima sillaba.



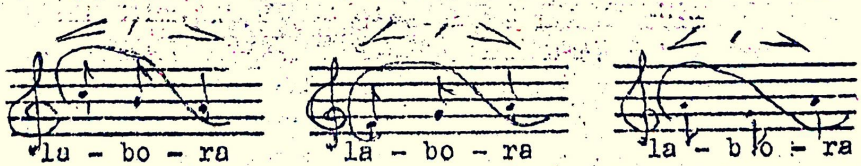
b) tipo spondaico: Redemptor, acuità e intensi-

tà sulla seconda sillaba:

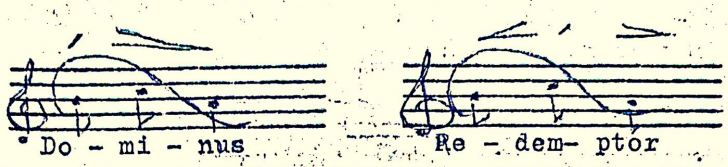


Tale ritmo è quantitativo, basato sul numero e la lunghezza delle note. Nel ritmo gregoriano è sempre la sillaba e la nota lunga che portano l'appoggio e l'ictus. Se due note o due sillabe formano un tempo composto binario, la prima di esse porta l'appoggio, qualunque sia l'intensità e l'acuità di queste sillabe. Nell'esempio seguente il movimento ritmico resta sempre lo stesso, mentre varia l'intensità e la melodia.

cambiamo la melodia, sopprimiamo l'acuità dell'accento:



cambiamo ora l'intensità:



La separazione dell'ictus ritmico e dell'accento tonico, appare qui come un fatto di natura regolare. Questo libero giuoco tra l'intensità e il tocco ritmico, è uno dei fattori più potenti della bellezza musicale Gregoriana.

§ 2. - Ritmo completo e dettagliato delle parole isolate di più di 3 sillabe.

Si tratta dunque di determinare il ritmo delle sillabe antetoniche, e trovare il posto degli appoggi. Si deve esaminare il giuoco di tutti gli ordini (melodia, intensità, quantità, ritmo), che entrano nella composizione di questi piccoli incisi musicali che si chiamano parole: ed analizzarne le relazioni reciproche.

Ciascuno di questi fenomeni possiede delle regole naturali, proprie: ma sono uniti da un punto comune, cioè: " tutti seguono una marcia retrograda, continua, per trovare la sillaba di propria scelta.

1. L'accento tonico parte dalla ultima sillaba della parola e rimontando e retrocedendo (retrorsum dice Donato) si colloca sulla prima sillaba che non è una penultima breve :

2 1 3 2 1
Labora-re Laborá - vi-mus

"Accentus autem computantur non a prioribus syllabis, sed ab ultima, id est retrorsum, nec possunt

ascendere nisi usque ad tertiam syllabam a fine" "Sergius, in Donatum).

2. L'accento secondario, a sua volta, parte dalla sillaba tonica, e retrocedendo si fissa di due in due sillabe.

2 1 2 1	2 1 2 1 2 1
la-bó-ra-vi-sti	Lá-bo-rá-ve-rá-mus

3. L'ictus ritmico segue anch'esso una marcia retrograda. Il suo punto di partenza è la sillaba finale, sillaba di riposo. Retrocedendo si colloca similmente di due in due sillabe, senza preoccuparsi dell'accento tonico, e degli accenti secondari. Di modo che:

a) Se le cadenze delle parole sono dattiliche (proparossitone), accenti e ictus si incontrano sulla medesima sillaba:

La bóribus Laboravérimus

b) Se al contrario le cadenze sono spondaiche, accenti e ictus, non vanno d'accordo, ma si contradicono da un punto all'altro della parola:

Laboravisti Láboraverámus

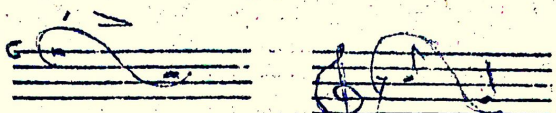
ESEMPI

1. parole di due sillabe o spondaiche

Labor

posto dell'accento e dell'ictus

La parola è tanto corta che non da luogo ad un ictus avanti l'accento. Il vero posto dell'ictus sarà, retrocedendo, sopra un mezzo-respiro:



2. parole di tre sillabe

labóra

La sillaba antetonica, è capace di sopportare un ictus:

3. parola di quattro e più sillabe

a) posto dell'accento tonico.

In tutte queste parole contando a partire dalla sillaba ultima (1).
L'accento si colloca sulla penultima (2).

2 1
1 Lá-bor
2, 1
2 La-bó-ra
2, 1
3 La-bo-rá-vi
2, 1
4 La-bo-ra-ví-sti
2, 1
5 La-bo-ra-ve-rá-mus
2, 1
6 Ju-stifi-ca-ti-ó-nes

```
                    2, 1
6  Justi-fi-ca-ti-ó-nes
                  2,1
5  La-bo-ra-ve-rá-mus
               2, 1
4  La-bo-ra-ví-sti
            2, 1
3  La-bo-rá-vi
         2, 1
2  La-bó-ra
      2, 1
1  Lá-bor
```

b) Posto degli accenti secondari:

Questi partendo dall'accento tonico si collocano, retrocedendo, di due in due sillabe:

```
                        Lá -  | bor
                          1,
                    La-bó -   | ra
                  2  1
               Lá-bo-rá-      | vi
                  2  1
            La-bó-ra-ví-      | sti
          2 1   2  1
       Lá-bo-rá-ve-rá-        | mus
         2  1  2  1
    Ju-stí-fi-cá-ti-ó-         | nes
```

c) Posto degli ictus o tocchi ritmici

I tocchi o appoggi ritmici fissano la marcia del ritmo, costituendo i gruppi binari e ternari che ne sono la base e il substratum.

Regola I Tocchi ritmici si collocano retrocedendo di due in due sillabe, partendo dalla sillaba finale.

La ragione è semplice: in una parola la sillaba finale è lunga ed indice di riposo principale. Si deve dunque necessariamente partire da essa

1 la-bor
2 la-bo-ra
3 la-bo-ra-vi
4 la-bo-ra-vi-sti
5 la-bo-ra-ve-ra-mus
6 ju-sti-fi-ca-ti-o-nes

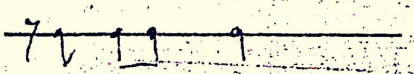
Come si vede tutti gli ictus si collocano sotto le sillabe prive di accento tonico, principale e secondario, di modo che ictus e accenti si succedono alternandosi regolarmente senza mai incontrarvisi. L'ordine dunque intensivo costituito dagli accenti, e l'ordine ritmico costituito dagli ictus, sono due ordini differenti. Battendo colla mano l'ultima parola del precedente esempio si ottiene una successione di misure a due tempi, in cui il battere atono è debole, e il levare è forte:

Ju-sti-fi-ca-ti-o-nes

d) Posto delle arsis e della thesis ritmiche composte.

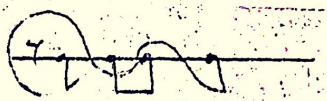
Nelle parole di quattro e più sillabe non vi è

più ritmo semplice (una arsis e una thesis binaria o ternaria) si ha già il ritmo composto in cui le arsis e le thesis sono composte: ossia hanno più di un tempo composto o binario o ternario. Il più piccolo ritmo composto, come abbiamo detto è questo:



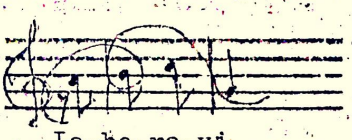
(ritmo pure)

Esso in pratica può presentare due combinazioni:



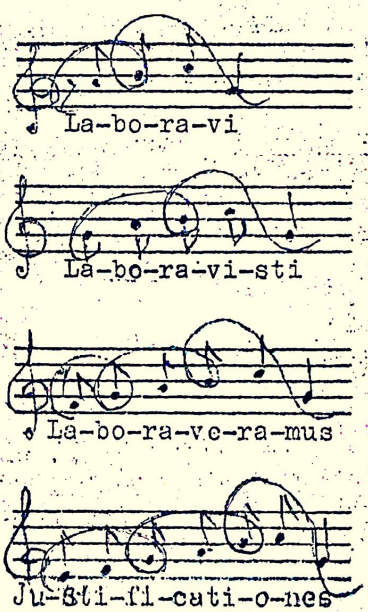
1 arsis e due thesis

2 arsis e una thesis

Quale scegliere? Se applichiamo questo tipo puro alla parola latina "laboravi" colla sua melodia naturale, la cosa è già di per se fissata. Siamo invitati a dare all'arsis l'accento acuto e tutte le note che montano verso di essa: alla thesis diamo la sillaba finale. Abbiamo dunque due arsis e una thesis: due slanci e un riposo:

La-bo-ra-vi

Lo slancio melodico, e lo slancio ritmico, sono d'accordo. Come si è detto questi due ordini si associano facilmente, essendo melodia e ritmo stret-

tamente e naturalmente connessi. In ogni ritmo, specialmente fraseologico, la direzione ascendente, del movimento melodico, ha una intima affinità collo slancio ritmico; la direzione discendente melodica, simpatizza colla deposizione del ritmo. In conseguenza di questi principi, ecco la ritmazione di tutte le parole polisillabiche suddette:



Questo concetto melodico e ritmico della parola latina concorda sì perfettamente colla natura di tutti gli elementi che la compongono, che essa porta in sè stessa la sua verità. Infatti la musica si modella intieramente sulla parola: essa le conserva:

a) la sua forma melodica (accenti grave-medio e acuto):
b) la sua forma dinamica (crescente e discendente)

c) la sua forma quantitativa (leggero accelerando e attività nel montare: ritardo e lunghezza nel riposo);
d) la sua forma ritmica, che è principalmente in causa.

Tutto ciò che nella parola latina è slancio (arsis, elevatio), cioè:

slancio melodico (linea ascendente)
slancio dinamico (crescendo)
slancio quantitativo (animazione accelerazione di note).
slancio ritmico (riassunto di tutto questo insieme)

Tutti questi slanci si concentrano naturalmente su le prime sillabe della parola per sollevarle trascinarle e prepararle alla cadenza. Al contrario tutto ciò che è riposo e tutto ciò che ve lo conduce

discesa della melodia
decrescendo della dinamica
rallentando della durata
deposizione, thesis del ritmo.

tutto ciò si riunisce sull'ultima sillaba (o, nelle cadenze dattiliche, su le ultime sillabe) per costituire il riposo finale sul quale termina il ritmo, dal più piccolo al più sviluppato. Tale è la fisionomia della parola latina: è quella che si trova nei pezzi gregoriani quando alla melodia piace di conservarla: tale è anche la fisionomia del ritmo-membro, e del ritmo-frase.

§. 3.- Parole che hanno un gruppo neumatico su qualche sillaba.

Fin'ora, ogni sillaba era cantata su una nota

unica (stile sillabico puro). Spesso qualche sillaba porta un gruppo neumatico binario o ternario: qual'è allora la collocazione degli appoggi ritmici?

1. Parole spondaiche che hanno due note sulla sillaba accentata.

In questo caso per determinare gli appoggi ritmici, si parte da questa nota doppia, o da questo gruppo: ossia tutti gli ictus retrocedono di una sillaba. Lo stesso si verifica quando sulla sillaba accentata vi sono tre note o anche più. Gli accenti, principali o secondari, restano immobili. Esempio:

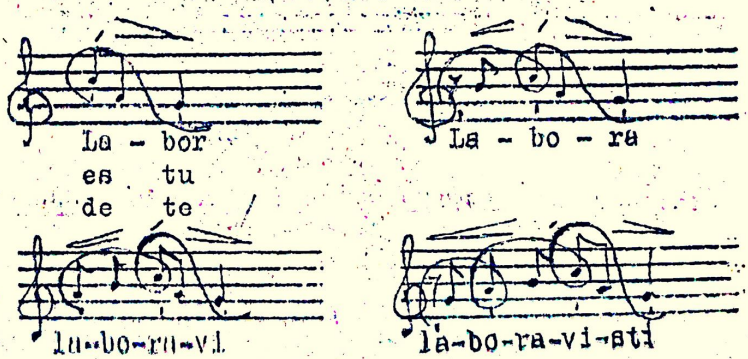
Accenti:

Ictus :

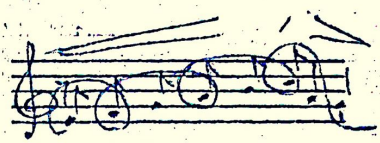
Ictus : Iu-sti-fi-ca-ti-o-nes

Ju-sti-fi-ca-ti-o-nes

Questo retrocedere degli ictus, produce la concordia tra ictus e accenti.



La-bo-ra-ve-ra-mus



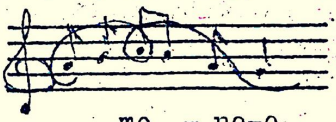
Ju-sti-fi-ca-ti-o-nes

2. Parole dattiliche che hanno un gruppo binario sull'antepenultimo, o sulla penultima. Nel caso di parola senza gruppo neumatico l'ictus si mette sotto l'ultima e l'antepenultima sillaba.

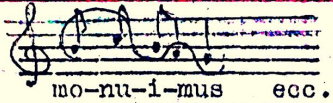
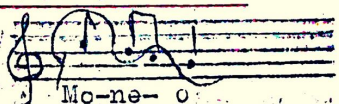
Mo-ne-o
De-us es

Mo-nui-nus ecc.

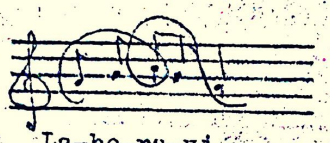
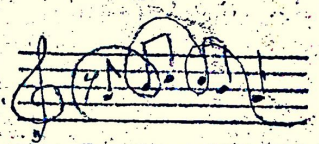
Il raddoppio dell'accento tonico mediante clivis o podatus non cambia nulla nella disposizione degli ictus.



mo - ne-o
mo-nu - i-mus
mo-nu e -ri-mus

Ma se la clivis o podatus cadono sulla sillaba debole dopo l'accento, la cosa è diverse:

mo-nu-i-mus ecc.

Mo-ne- o

3. Modificazione del ritmo normale per l'allungamento di una delle sillabe antetoniche.

Un prolungamento di qualcuna delle sillabe antetoniche mediante una doppia, una clivis, un podatus, un torculus, ecc. è assai frequente. In questo caso si prende questo gruppo come punto di partenza, e retrocedendo, si collocano gli ictus secondo la regola data



Riassumendo;

Il tocco ritmico si trova:

1° Sulla sillaba finale delle parole ritmo, quando le sillabe non hanno ciascuna che una sola nota.

2° Sulla sillaba d'accento

a) delle parole parossitone quando la sillaba accentata è doppia o porta un gruppo:

b) delle parole proparossitone o dattiliche che hanno una sola nota per ciascuna delle 3 ultime sillabe.

3° Finalmente sul gruppo (di 1,2,3 e più note) il quale allunga melodicamente una delle sillabe antetoniche.

Regola unica

Tutte queste regole possono ridursi ad una sola: "In una parola latina, i tocchi ritmici binari si computano, retrocedendo a partire dal primo tempo composto, che si incontra".

Da tutto ciò che si è detto si rende manife-

ta la libertà dell'accento latino, tonico o secondario, in rapporto agli ictus o appoggi ritmici.

Art. 2.

Studio delle parole unite in inciso. -

La scienza gregoriana non si riduce allo studio della parola isolata. Questa scienza ci conduce alla conoscenza del ritmo soltanto nelle sue forme più semplici. E' necessario fare un passo avanti: studiare la parola nel ritmo-inciso nel ritmo membro e nella frase. Il che ci porta a studiare la costituzione intrinseca di tutti questi ritmi. Il ritmo è sforzo continuo verso la sintesi.

a) di più sillabe, in una unica parola:
b) di 2,3, 4 e più parole, per arrivare a formare un unico inciso, un unico membro.
c) di 2,3, o 4 membri per formare una unica frase, un unico periodo.

§ 1. L'inciso in genere.

1. Rapporti tra testo e gli ordini melodico, intensivo e quantitativo.

Se noi abbiamo studiato la parola isolata non è per dire che la melodia è costretta a seguire necessariamente la marcia melodica, dinamica, quantitativa, e ritmica naturale a ciascuna parola. Questo è un errore. Nel canto certamente la musica si unisce strettamente al testo per aumentarlo, trasformarlo, vivificarlo e renderlo più espressivo. Ma essa ha le leggi sue proprie, le sue bellez-

ne particolari, le sue risorse inesauribili: e perciò non è schiava del testo, ma ha e vuole osservare i suoi diritti. La melodia si comporta in due maniere col testo :

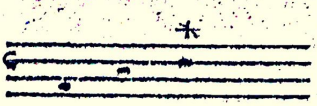
Alle volte ne segue l'andamento con più o meno fedeltà.

Alle volte se ne libera completamente.

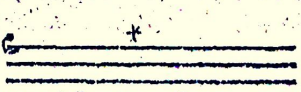
Tra queste due maniere vi sono un'infinità di sfumature.

Noi conosciamo la prima maniera; ora si tratta di conoscere la seconda. Tutti gli autori greci, latini e medioevali, ci parlano della indipendenza e della superiorità della musica sul testo; di modo che le parole sono subordinate al canto, e non viceversa. Il famoso detto: "musica non subiacet regulis Donati", riassume tutto l'insegnamento degli antichi. Il principio che il musico può mettere una nota breve su sillaba lunga, e viceversa, è un'applicazione pratica di questa teoria. Le cadenze salmodiche cursive gregoriane, nelle quali non si tiene conto degli accenti tonici, è anche applicazione dello stesso principio. La preeminenza della musica si manifesta in tutti i canti gregoriani; troviamo modificazioni melodiche, dinamiche, ritmiche, quantitative.

A. Modificazioni o inversioni melodiche

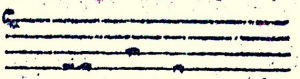


can-ta-te



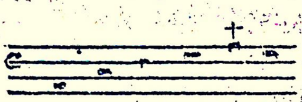
An-cil-la invece di

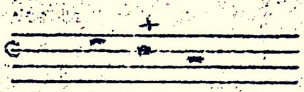
Can-ta-te



An-cil-la

invece di



Cantate Domino

Domino

B. Modificazioni dinamiche

Il rovescio melodico trae dietro di se un rovescio dinamico:

Cantáte Dómino

indebolimento dell'accento tonico di cantate, subordinato a quello di Domino.

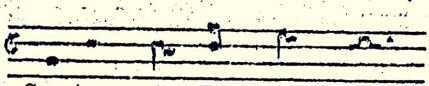
C. Modificazioni quantitative.

Per sè ogni sillaba ha il suo valore d'un tempo semplice. Spesso la melodia carica le sillabe del testo di due, 3, 4 o più note. Spesso avviene che le sillabe che hanno l'accento tonico o secondario, hanno meno note delle altre sillabe.

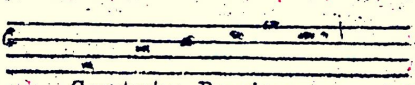
Re - sur- ré xi

D. Modificazioni ritmiche.

La musica esercita il suo potere anche sul ritmo che può modificare. Presa isolatamente ogni parola è ritmata: ma nella frase la parola perde spesso questa qualità o diritto di essere parola-ritmo, per divenire parola-tempo.



Qui il Cantate è parola-ritmo, perchè a causa della clivis, l'ultima sillaba ha l'ictus. Ma in



la stessa parola è parola-tempo

2. Concatenazione delle parole:unità dell'inciso.

Nell'interno dei membri le parole sono sempre concatenate le une alle altre "sicut in structura saxorum", secondo una espressione di Quintiliano. Questa giuntura si estende alle parole, agli incisi, ai membri, ai periodi. (Vedi Quint.Inst.Or. IX; e Cicerone Or. XLIV, 149).

Come si effettua questa giuntura? La struttura dei versi ci è di esempio e di regola. Nella poesia latina era legge fondamentale che le finali delle parole non dovevano coincidere con le finali del

piede; le parole dovevano stare a cavallo da un piede all'altro.

Male: Sparsis | hostis | longis | campus |
splendet et | horret

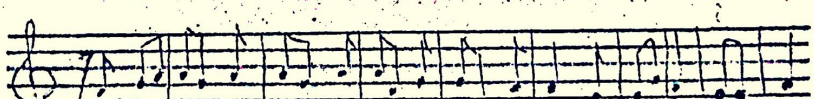
Bene: Urbs an|tiqua fu|it Tyri| i tenu|ere co|loni.

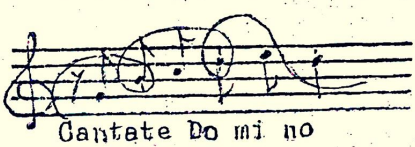
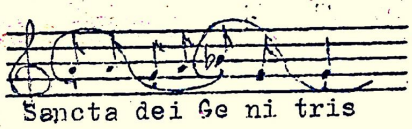
Bene: Luctan|tes ven|tos tem|pesta|tesque so|noras

Ricordiamo l'insegnamento dei grammatici: ogni parola è formata mediante la riunione di due elementi, uno l'arsis, l'altro la thesis: ciò che da

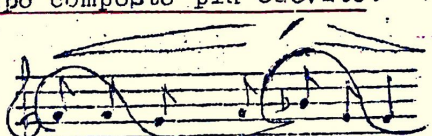
a. th.
fu | it

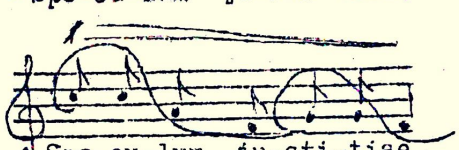
Applichiamo questa legge alle melodie gregoriane. Molte cause concorrono a questa concatenazione e all'unità dell'inciso.

(I°): Come nella poesia: l'accavallamento delle parole-ritmo sulle misure o tempi composti

Se in questo esempio mettessimo tutti gli accenti in battere, mancherebbe la concatenazione; il ritmo verrebbe pesante.

(2) Inviluppamento delle parole-tempo mediante il ritmo

(3) L'Azione sintetica della melodia, della quantità e dell'intensità, tendente allo stesso effetto; l'unità.

Regola: L'accento principale cade su l'ictus del tempo composto più elevato.

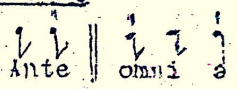




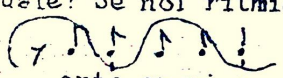
2 § 2. L'inciso sillabico.

Non sempre, per ciò che riguarda la collocazione degli ictus, le cose si passano così semplici e facili, come negli esempi dati precedentemente. La riunione di più parole per formare un inciso, può dare luogo a conflitti che è necessario dirimere. Essi nascono:

a) dal riscontro delle parole



Queste parole isolatamente considerate, sono ben ritmate; ogni parola è un ritmo, un piede. Ma in un inciso ciò è impossibile; non è possibile che due ictus si seguano, immediatamente. Una soluzione s'impone. Quale? Se noi ritmiamo così:



manca il I° ictus del dattilo (omnia); se invece ritmiamo in quest'altro modo

cade l'ictus finale dello spondeo (ante).

Per se, in astratto considerate, queste due soluzioni sono accettabili, ma in pratica quali si devono scegliere?

b) La forma melodica fa nascere altri conflitti: essa impone degli ictus laddove la parola, isolatamente considerata, non li ammetterebbe.

c) semplici note modali possono egualmente esigere un ictus a detrimento del ritmo naturale delle parole: lotta dunque tra la parola e la tonalità.

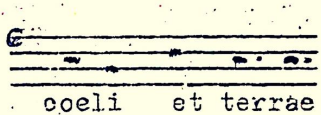
Ciascuno di questi conflitti domanda una soluzione. Non si possono dare regole generali, assolute; è necessaria una cognizione vasta e profonda della melodia gregoriana, della sua costituzione, dei suoi diversi tipi e formule.

1. Raddoppiamento della nota d'accento nelle cadenze spondaiche.

Da quel che si è detto nell'art. precedente §. 3. è manifesto che il ritmo dell'inciso sillabico non sarà lo stesso secondo che la sillaba d'accento dell'ultima parola, specialmente spondaica avrà due tempi o uno solo; nella seguente cadenza, si deve o no raddoppiare la nota d'accento?

a)

oppure

b)

Bisogna considerare la forma e la marcia melodica. I casi sono tre :

a) Cadenza spondaica all'unisono
b) " " discendente
c) " " ascendente

a) Cadenza spondaica all'unisono: i casi sono due:

1) cadenza preceduta di marcia melodica discendente.

La melodia arriva all'unisono per un movimento discendente. In questo caso il raddoppio del-

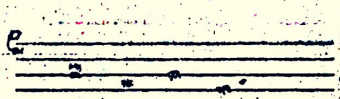
la nota d'accento è necessario alla fine della frase.

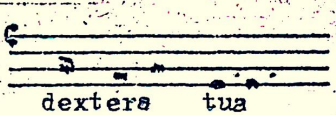
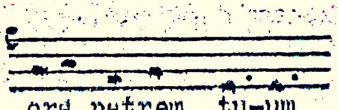
In fine dei membri questo raddoppio è meno necessario.

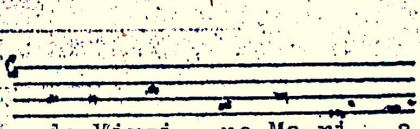
La regola è basata su molti fatti:

Innanzi tutto, queste cadenze sono forme ridondanti di cadenze semplici nelle quali l'ultima nota esige un ictus finale di riposo, e quindi un prolungamento. Es.

cadenza ictica o semplice



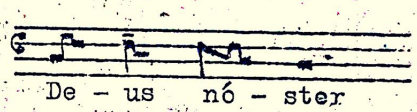
cadenze ridondanti :





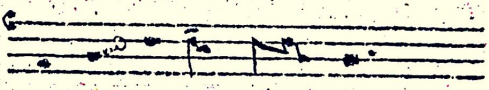
L'aggiunta delle note finali non modifica in nul-

la la disposizione della clausola semplice: soltanto la sviluppa. La stessa ridondanza osserviamo nei canti più ornati :
cadenze ictiche

Intr.
Venite adoremus

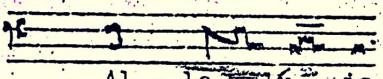


Intr.
Veni

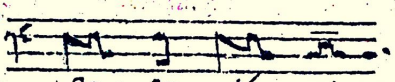


Cadenze ridondanti

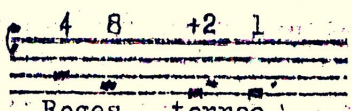
Intr.
Temp.Pasch.



Intr.
Dominus Fortitudo



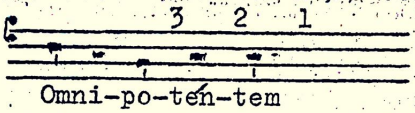
E' questa nota di accento, tanto sviluppata, che noi diciamo di raddoppiare nelle cadenze sillabiche. Ma questo raddoppio non è obbligatorio in fine di tutti i membri.



Qui non si tratta di una vera cadenza: è piuttosto una intonazione. Il raddoppio della sillaba accentata appesantirebbe troppo il moto ritmico.

2° Cadenza all'unisono preceduta di marcia melodica ascendente.

Una o più noto gravi procedono le due note finali all'unisono

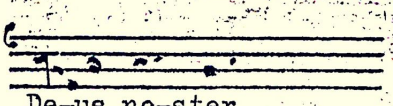


Difficile dare una regola generale: bisogna esaminare il contesto. Bisogna studiare caso per caso. Il raddoppio dell'accento alle volte non è utile: altre volte è proibito: qualche volta è libero: in qualche raro caso è necessario.

b. Cadenze spondaiche discendenti.

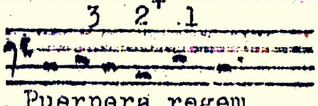
Vi sono tre casi :

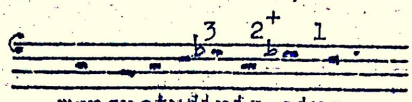
1° La nota d'accento è più alta che l'ultima, e all'unisono colla precedente



L'accento può essere raddoppiato.

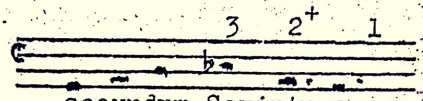
2° La nota d'accento è più alta delle due note vicine

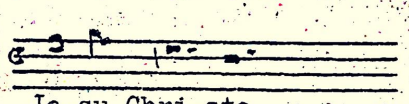




In qualunque caso, la nota d'accento non deve essere duplicata.

3° La nota d'accento è più elevata della finale, ma più bassa della precedente

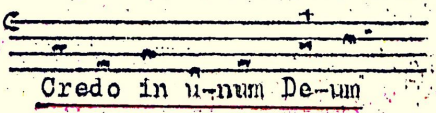




In fine di frase si può raddoppiare: in fine di membro c'è più libertà: è necessario studiare il contesto

c. Cadenze spondaiche ascendenti

Sono rare nel vero canto gregoriano. Eccone alcune:



E' necessario studiare i singoli casi a parte. In una esecuzione rapida, e animata, i valori delle

note possono restare modificati.

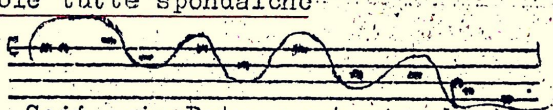
2. Struttura ritmica e chironomia dell'inciso sillabico.

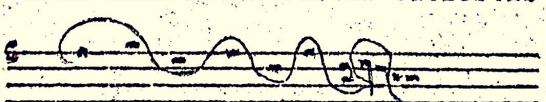
La distinzione tra parola-ritmo e parola-tempo, non è un concetto puramente teorico. In pratica l'inciso sillabico può risultare da una serie di parole-ritmo o di parole-tempo, o di una mescolanza armoniosa delle une e delle altre: per un orecchio delicato, questa varietà presenta un interesse ritmico non trascurabile.

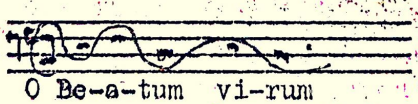
A. Inciso di Parole-ritmo.

Possono essere o tutte spondaiche, o tutte dattiliche, o spondaiche e dattiliche.

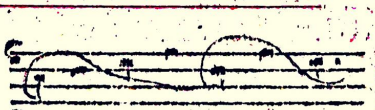
a) parole tutte spondaiche

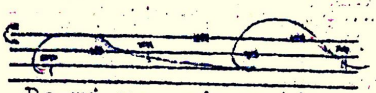


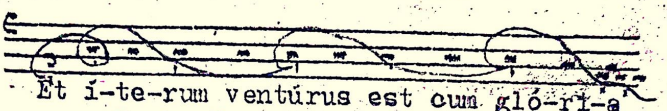




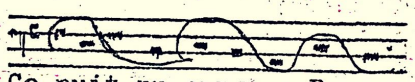
b) parole dattiliche ritmate

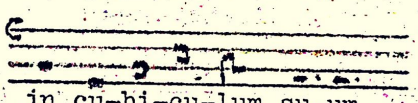






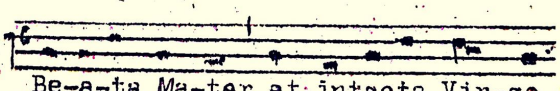
c) parole spondaiche e dattiliche ritmate



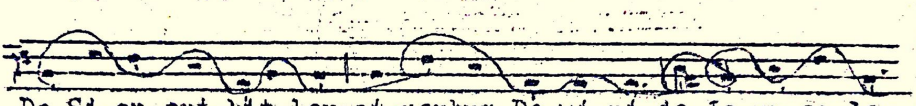


B. Inciso di parole-tempo

Successione di parole spondaiche, tutte parole-tempo, salvo l'ultima, ritmata



e) Mescolanza di parole-ritmo e di parole-tempo, spondaiche o dattiliche



3. Due eccezioni al ritmo normale delle parole. Fin qui tutte le parole spondaiche e dattiliche si trovano sotto uno dei due distintivi: parola-ritmo e parola-tempo. Può accadere, per ragioni particolari, un trattamento differento.

A. Parole disillabe (spondaiche) prive dell'ictus.

Ant. Cum ortus

...fu-e-rit sol de caelo vi-de-bi-tis Regem-re-gum

Ant. Hodie caelesti

quoniam in Jor-da-ne la-vit Chri-stus e-ius cri-mi-na

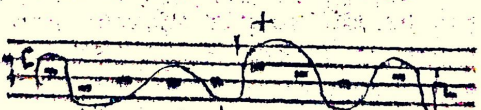
La ragione di questa eccezione è duplice:

a) non si possono collocare due ictus successivi:

b) per quanto è possibile, le parole devono essere parole-ritmo. Per ottenere questo, qualche sacrificio è necessario.

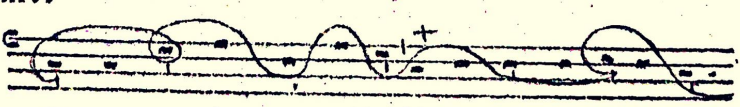
B. Parole trisillabe o dattiliche prive dell'ictus sulla sillaba accentata.

Ant.

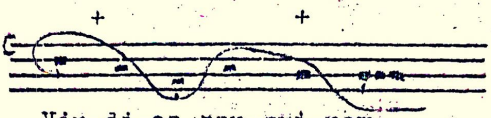


Ecce Ma-rí-a gé-nu-it nó-bis

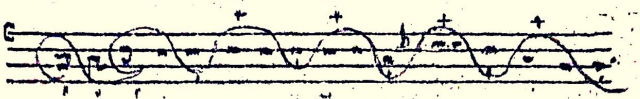
Ant.



Nigra sum sed formosa fi-li-ae Jerusalem...

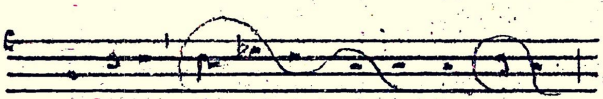


Vin-di-ca san-gui-nem



Benedicite omnia opera Domini Domino

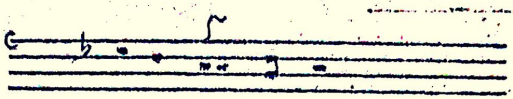
NB. Quando si tratta di ritmare le parole gregoriane bisogna tener presente la forma della melodia; forma che da preziose indicazioni, specialmente se si ha riguardo agli episemi o forme grafiche ritmiche dei neumi. Ecco un esempio tolto dall'antifona: Transeunte Domino



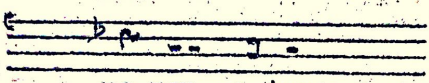
Domino, clamabat caecus ad eum

questa ritmazione per sè è buona, perchè clamabat caecus sono parole ritmo. Ma se consideriamo la forma della melodia, la cosa è diversa. La forma esige che la prima nota di Caecus abbia l'appoggio per motivo che in questo tipo di melodia i due sol di caecus sono riuniti assieme per formare la virga strata o franculus, come negli esempi seguenti:

Ant. Cum inducerent

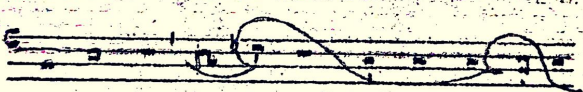


pu-e-rum Je-sum



no-men -e-jus

me se-qua-tur

Perciò il ritmo dell'antifona precedente è questo:

Do-mi-no cla-ma-bat caecus ad e-um

Altri esempi di formule melodiche che impongono il loro ritmo ai testi accomodati; ved. nel "Nombre Musical" II. p. 355 sq.

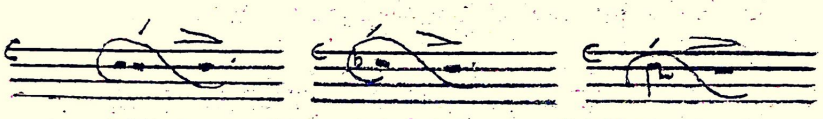
In fine del suo studio sugli incisi sillabici il Mocquereau riassume in quattro pagine la discussione che si può fare a proposito del posto dell'intensità negli adattamenti. Tra le due soluzioni estreme - 1° rispettare sempre e solo l'intensità della formula melodica; 2° non tener conto alcuno dell'intensità suggerita dal movimento melodico e basarsi solo sulla intensità naturale della parola, Egli propone una via di mezzo. ved. N.M. II p.399-403.

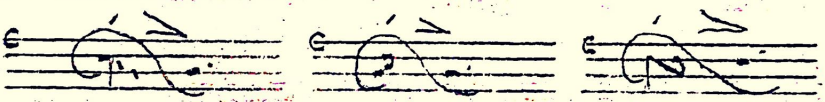
Scanned with OKEN Scanner

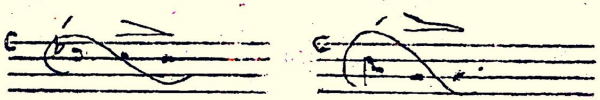
§ 3. Gli incisi ornati.

Fin qui ci siamo occupati prevalentemente degli incisi sillabici, data la loro particolare difficoltà, derivante dal testo. Ma vi sono incisi nei quali le sillabe hanno uno o più gruppi. In questi la difficoltà di ritmazione è minore, perchè i gruppi stessi ci danno una indicazione sicura per il posto degli appoggi.

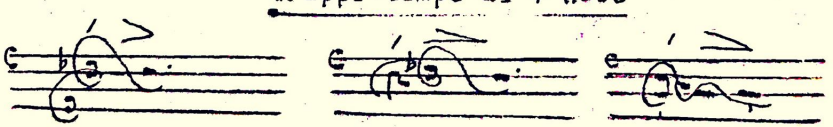
1° Gruppi-tempi (binari o ternari) sulle sillabe toniche

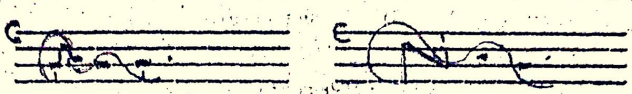






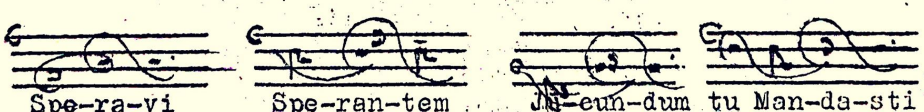
Gruppi-tempo di 4 note

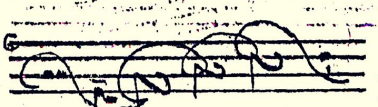




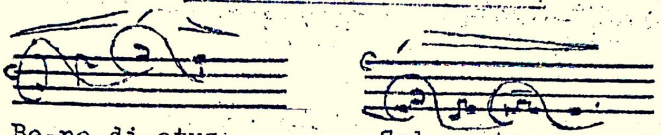
Gruppi tempo di cinque e più note

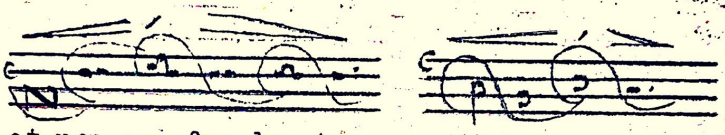
2° Gruppi sulle sillabe antetoniche





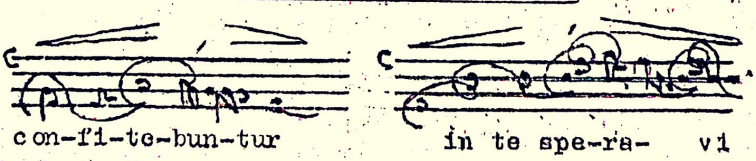
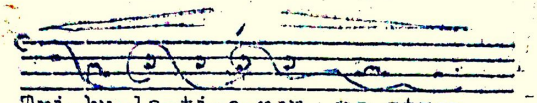
Due sillabe antetoniche



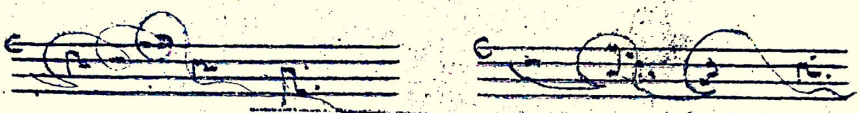


Intr. Rorate

Più sillabe antetoniche



La melodia si svincola dal movimento naturale delle parole



Art. 3.
Il periodo Gregoriano.

Membri e frase

Siccome l'inciso, di cui abbiamo parlato largamente, altro non è che un piccolo membro, già quindi si sa che cosa è il membro. Tutto quello pertanto che si è detto dell'inciso si applica ai membri. Si tratta ora di studiare l'unione dei membri tra di loro, nella grande unità della frase.

Nello studio fatto precedentemente sugli incisi, si è potuto vedere che in questi incisi, niente è completo; senso letterario, senso melodico, sviluppo dinamico, tutto resta sospeso, incompleto; tutto richiede di esser completato. Ciò non deve meravigliare: noi abbiamo studiato i tronchi, i membri di frase. Per costituire un periodo è necessario riunire tra loro i membri, e infondere loro una vita comune. A questo modo l'essere melodico e ritmico si troverà costituito nella sua integrità. Tutto ciò che finora abbiamo detto sui tempi semplici e composti, sui piedi ritmici, su i ritmi semplici,

delle parole, sui ritmi più larghi degli incisi e del membro, tutto ci conduce al solo vero grande ritmo, a quello della frase e del periodo. L'estensione della frase nel canto gregoriano è varia; ve ne ha delle lunghe, delle assai lunghe, altre corte e più corte. In generale però la frase si compone di 2,3,4 e anche 5 membri, e più! In una buona esecuzione è necessario sapere

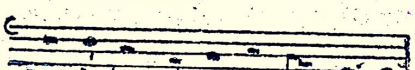
a) come distinguere ciascun membro della frase;

b) come unirli, affine di arrivare all'unità di frase.

1 § 1° Distinzione dei membri.

① Le pause o divisioni: causa estrinseca della divisione. a) frase di un membro.

In queste la fine si fa sentire per il fatto stesso che vi ha un arresto una pausa, alla fine della piccola antifona



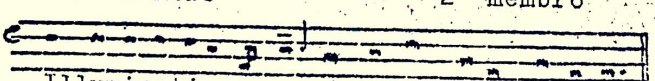
Laudate Dominum de coelis

b) frase di due membri:

Vi è una pausa e divisione alla fine di ciascun membro. Questa pausa dà a ciascun membro la sua propria esistenza, una unità reale d'ordine però inferiore all'unità della frase.

Frase

1° membro 2° membro



Illuminatio mea et salus mea Dominus

c) Frasi di 3,4,5 membri ecc.

Nulla di particolare: sono sempre le pause che cagionano la distinzione tra l'uno e l'altro.

② Numero e valore delle pause.

Sono molte e non tutte dello stesso valore. Guido di Arezzo ne distingueva tre : quantuluscumque in fine di frase musicale. Amplior in fine di parte o membro. Diutissimus in fine di frase. Gli antichi chiamavano tenor questa pausa: tenor idest mora ultimae vocis" (Guido d'Arezzo; Micrologus).

Orbene è dottrina degli antichi che il ritardo della voce su l'ultima sillaba o nota deve essere proporzionato all'importanza letteraria e melodica della divisione. Perciò vi sono pause:

a) appena percettibili:sono piuttosto stacchi di voce;
b) pause di semplice ritardo (=) senza valere di una lunga o doppia;
c) pause di valore di una nota doppia o anche tripla.
d) pause che inoltre sono accompagnate da un rallentando, specie in fine.

Per lo spazio vuoto, indicante nell'Edizione Vaticana la mora vocis vedere Grammatica pag. 87.

§ 2.. Unione dei membri.

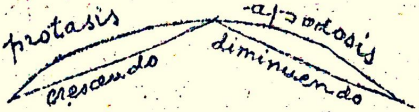
Se si deve badare a ben distinguere e separare i membri, la grande arte consiste e richiede che essi siano ben legati.Il ritmo é un'opera sintetica.

I mezzi di cui si serve il musicista per ottenere questo legato sono sempre gli stessi, melodia, dinamica, proporzione armoniosa per i membri.

1) Legame melodico e dinamico.

Sono due elementi inseparabili: la dinamica segue la linea melodica.

I periodi possono avere più membri; il più piccolo ne ha due: essi si rispondono come antecedente e conseguente, o, come suol anche dirsi, protasis e apodosis.



L'accento generale risiede su le note più alte, o sul tempo composto più elevato di ogni membro.

Protasis — apodosis

Omnis spiritus — Laudet Dominum

Nei periodi più lunghi vi sono più protasis e più apodosis. Nell'ascesa vi sono più protasis. Nella discesa più apodosis. (Vedi Grammatica pag. 106 110).

2. Legami di proporzione numerica tra i membri. E' l'inquadratura diremo così quantitativa. I singoli membri risultano d'un numero di sillabe assai proporzionato. (Vedi Grammatica pg. 110 e segg).

Scanned with OKEN Scanner